5

LA BÚSQUEDA PERPETUA: LO PROPIO Y LO UNIVERSAL DE LA CULTURA LATINOAMERICANA

México y la invención del arte latinoamericano, 1910~1950

Esther Acevedo
Pilar García
Gustavo Buntinx
Justo Pastor
Ivonne Pini

Mercedes de Vega
Coordinadora

Acceso Abierto

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

LOS CONTENIDOS DE ESTE LIBRO PUEDEN SER
REPRODUCIDOS EN TODO O EN PARTE, SIEMPRE
Y CUANDO SE CITE LA FUENTE Y SE HAGA CON
FINES ACADÉMICOS, Y NO COMERCIALES

La búsqueda perpetua:
lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana

Volumen 5

México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950

La búsqueda perpetua:
lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana

Coordinación general
Mercedes de Vega

Volumen 5

México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950

Esther Acevedo y Pilar García
Coordinadoras
Ivonne Pini
Gustavo Buntinx
Justo Mellado

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

DIRECCIÓN GENERAL DEL ACERVO HISTÓRICO DIPLOMÁTICO

SECRETARIA DE RELACIONES EXTERIORES
Patricia Espinosa Cantellano

CONSULTOR JURÍDICO
Joel A. Hernández García

DIRECTORA GENERAL DEL ACERVO HISTÓRICO DIPLOMÁTICO
Mercedes de Vega

DIRECTOR DE HISTORIA DIPLOMÁTICA Y PUBLICACIONES
Víctor M. Téllez

SRE
970
B979

La búsqueda perpetua : lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana / Mercedes de Vega Armijo, coord. -- México : Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, 2011.

6 v.

Contenido: v. 1. Diplomacia cultural, educación y derechos humanos -- v. 2. El pensamiento filosófico, político y sociológico -- v. 3. La literatura hispanoamericana -- v. 4. La música en Latinoamérica -- v. 5. México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950 -- v. 6. Los medios electrónicos de difusión y la sociedad de la información.

ISBN 978-607-446-032-2 (Obra comp.)
ISBN 978-607-446-034-6 (v. 5)

1. América Latina - Civilización. 2. América Latina - Vida intelectual. 3. Características nacionales latinoamericanas. 4. América Latina - Historia. I. Vega Armijo, Mercedes de, coord. II. Delgado, Jaime, coaut. III. Camacho, Daniel, coaut. IV. Zapata, Francisco, coaut. V. Cerutti, Horacio, coaut. VI. Funes, Patricia, coaut. VII. Ortega, Julio, coaut. VIII. Olea Franco, Rafael, coaut. IX. Weinberg, Liliana, coaut. X. Miranda, Ricardo, coaut. XI. Tello, Aurelio, coaut. XII. Acevedo, Esther, coaut. XIII. García, Pilar, coaut. XIV. Buntinx, Gustavo, coaut. XV. Mellado, Justo, coaut. XVI. Pini, Ivonne, coaut. XVII. Esteinou Madrid, Javier, coaut. XVIII. Alva de la Selva, Alma Rosa, coaut. XIX. México. Secretaría de Relaciones Exteriores. Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.

Primera edición, 2011

D.R. © Dirección General del Acervo Histórico Diplomático,
Secretaría de Relaciones Exteriores
Plaza Juárez 20, Centro Histórico
Delegación Cuauhtémoc, 06010 México, D.F.

ISBN: 978-607-446-032-2 (obra completa)
ISBN: 978-607-446-034-6 (volumen 5)

Impreso en México / *Printed in Mexico*

Acceso Abierto

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

ÍNDICE GENERAL

Presentación. Un sueño de integración: hacia la independencia cultural de América Latina 9
Colección que revalora 10
La ardua incorporación 11
Voluntad de aprender, dificultades para expresar 12
Construir soberanías 13
Secuestrar la cultura 14
Porvenir, sinónimo de unión 15

Introducción general 17

Capítulo 1. Procesos de quiebre en la política visual del México posrevolucionario *Esther Acevedo y Pilar García* 25
Cómo se difinió de nueva cuenta lo nacional en el país. Antecedentes del muralismo 25
Las decoraciones que se volvieron revolucionarias 27
La Revolución se consolida en los muros 32
La Preparatoria Nacional como laboratorio 36
El mural a las escuelas 43
La ideología revolucionaria camina al mercado 45
El mural se sacraliza 50
Un quiebre más o una propuesta novedosa 54
Estrategias simultáneas ajenas al ámbito estatal. Proceso estético y de difusión 58
Exposición de Brasil, 1922 60
Chinas poblanas y tehuanas 67
Decorados mexicanos 69
Mostrar al mundo que los niños mexicanos nacen artistas 72
La difusión de otros nacionalismos por medio de revistas: el caso de *Contemporáneos* 78
La audacia del espíritu nuevo: el estridentismo 83
El muralismo mexicano cruza las fronteras 86
Detroit Institute of Arts 87
Dartmouth College 88
Coda 91
Bibliografía comentada 91

Capítulo 2. Tres perspectivas en la construcción de un arte nuevo: Colombia, Cuba, Venezuela *Ivonne Pini* 97
El concepto de "lo propio" en las vanguardias latinoamericanas 97
Colombia entre la tradición y la modernidad 99

Tendencias del pensamiento a partir del análisis de textos aparecidos en publicaciones periódicas 100
Discusiones en torno a la idea de "lo propio" 104
Inicios de la década de 1930: el arte y su relación con las nuevas circunstancias históricas 107
Bibliografía comentada 110
Cuba: La *Revista de Avance* como catalizadora de las discusiones en torno al arte. Su proyección 112
Las preocupaciones socioculturales de la vanguardia cubana 113
La *Revista de Avance* 117
Los artistas cubanos y su relación con el arte mexicano 124
Bibliografía comentada 128
Venezuela: discusiones en torno a la idea de arte 130
Cambios surgidos en el ámbito cultural 131
Figuración centrada en el drama del hombre y sus circunstancias 134
Los artistas 135
Bibliografía comentada 137
Particularidades y cruces 138

Capítulo 3. Los atavíos de lo andino: el travestismo cultural en el indigenismo peruano *Gustavo Buntinx* 141
En busca de Manco o de Lenin: (La reinvención de América) 141
Analogía y fricción (*Amauta*) 144
El antecedente alegórico (Francisco Laso) 149
La inscripción indigenista (José Sabogal) 151
Puesta en abismo (Martín Chambi) 156
Los atavíos de lo andino (Abraham Valdelomar) 166
El indoamericano (Víctor Raúl Haya de la Torre) 170
El varayok de Chinchero (Coda) 173
Bibliografía comentada 177

Capítulo 4. El efecto Siqueiros *Justo Mellado* 181
El método 181
El modelo trifuncional 183
Montevideo, 1929 186
Montevideo, 1933 192
La coyuntura porteña 194
El caso Siqueiros 197
Ejercicio plástico 202
Artista en guerra 208
El tamaño de la decepción 211
Un hecho artístico embrionariamente trascendental 213
La alianza de intelectuales 219
La novela-mural brasileña 221
Bibliografía comentada 227
Coda 231

Presentación

UN SUEÑO DE INTEGRACIÓN: HACIA LA INDEPENDENCIA CULTURAL DE AMÉRICA LATINA

La cultura es una manera de apropiarnos de nuestro destino, no sólo por el afán de crear y de aproximarnos a un anhelo de verdad, sino con la mira de ayudarnos a vivir, luchar contra la oscuridad y expandir nuestra conciencia en la tierra.

Pensar la vida y asumirla con inteligencia, gozo y grandeza de objetivos ha permitido al ser humano descubrirse, transformarse y modificar rumbos aparentemente inalterables. A lo largo de su historia, los pueblos de América Latina, en general, y de México, en particular, han sabido responder a la conquista material y espiritual de Occidente con su propia y vasta cultura, aportando al mundo sobrados testimonios.

Desde esta perspectiva y motivada por el aniversario de dos eventos decisivos en la vida mexicana —el bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución—, la Secretaría de Relaciones Exteriores consideró conveniente conmemorar dichos sucesos mediante un recuento amplio de las aportaciones culturales más sobresalientes de nuestra América en una colección temática. De ninguna manera se pretendió abarcar todos los ámbitos de la expresión cultural. Se procuró, sí, abundar sobre una selección de lo más distintivo de las culturas de México y América Latina y su interrelación, así como su innegable proyección en la cultura universal.

Se concibió entonces una obra a la altura de dos trascendentes aniversarios y que a la vez fuese la oportunidad de reflexionar, tanto para recuperar la propia voz sobre lo que hemos sido, lo que somos y lo que aspiramos a ser como país, cuanto para ponderar lo aportado a la cultura universal como pobladores de México y de América Latina, desde la doble vertiente nacional y universal.

La voz propia expresa el ser y el querer ser; admite logros y reconoce claudicaciones; medita sobre sus capacidades, y analiza omisiones y potencialidades. Animó el espíritu de esta tarea editorial una convicción: que la cultura de los pueblos, la suma de su inventiva mediante el esfuerzo cotidiano, es el principal factor de su transformación.

Cabe a México la satisfacción de haber sido el promotor de un proyecto que, por un lado, reúne a pensadores y estudiosos identificados con un rigor en la investigación y un compromiso latinoamericanista y, por el otro, implica la continuación de una tarea en favor de la diplomacia y de la cultura.

Se diseñó un amplio proyecto de investigación, coordinado por el Acervo Histórico Diplomático de la SRE, que contó con el apoyo de destacados académicos de universidades y centros de investigación de México y de otros países latinoamericanos. Parte sustancial del proyecto fue la realización de seminarios con el propósito de reforzar objetivos y dar coherencia a los temas fijados.

En una labor de síntesis que a la vez contextualizara las contribuciones de nuestra región al patrimonio cultural de la humanidad, se propusieron como ejes de la investigación seis temas que fueron abordados por un grupo de 17 especialistas, partiendo de los criterios de revalorar, hacer accesible y divulgar nuestra cultura.

Así, y evitando por sistema la tentación del nacionalismo, se establecieron los siguientes temas para deliberar, valorar, preservar y fortalecer lo realizado por el espíritu latinoamericano en materia cultural: *Diplomacia cultural, educación y derechos humanos*, a cargo de Jaime Delgado y Daniel Camacho; *El pensamiento filosófico, político y sociológico*, en el que intervinieron Horacio Cerutti, Patricia Funes y Francisco Zapata; *La literatura hispanoamericana*, desarrollado por Rafael Olea Franco, Julio Ortega y Liliana Weinberg; *La música en Latinoamérica*, que llevaron a cabo Ricardo Miranda y Aurelio Tello; *México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950*, preparado por Esther Acevedo, Pilar García, Ivonne Pini, Gustavo Buntinx y Justo Mellado, y *Los medios electrónicos de difusión y la sociedad de la información*, realizado por Javier Esteinou Madrid y Alma Rosa Alva de la Selva.

Y junto al recuento de los numerosos y poco valorados logros, esta obra conmemorativa sobre la cultura latinoamericana quiso plantear cuestionamientos necesarios: ¿A qué aspira América Latina? ¿Cuáles han sido las claves de su búsqueda? ¿Sabe hoy a dónde quiere ir? ¿Hay voluntad de seguir un camino propio? ¿Es esto lo que quiere y lo que puede ser? ¿Qué nuevos obstáculos dificultan su vocación y desarrollo cultural? ¿Es posible tender puentes eficaces de relación cultural entre nuestros países? Cabe reconocer que la mejor manera de rememorar, desde la perspectiva cultural, tan significativos aniversarios es la reflexión, la valoración madura y las previsiones de lo que en este sentido y en esos lapsos ha aportado América Latina a sí misma y al resto del mundo.

La ardua incorporación

Cuantiosos saberes y sentires tan ricos como diversos, tan imaginativos como heterogéneos, surgidos a lo largo y ancho de la vasta región, con frecuencia han contrastado sus afanes con los magros resultados, circunstancia ésta que las mentalidades colonizadas pretenden atribuir a mestizajes fortuitos y a supuestas indolencias raciales.

El cultivo de la mente y el espíritu, de la conciencia y el corazón de los individuos, requiere mucho más que deidades y dogmas en los cuales diferir la responsabilidad individual y colectiva. Demanda un trabajo comprometido con aquello que el hombre conserva en lo profundo de su alma, esa fuerza vital universal común a todos los pueblos que trasciende el resto de las energías para aproximarse a su destino, por medio de la transformación y la evolución de sus propios conocimientos, costumbres, creatividades y descubrimientos.

Nunca como ahora, luego de tres siglos de inflexible coloniaje y dos centurias de búsqueda, las expresiones de la cultura latinoamericana habían sufrido un acoso tan nocivo como el del llamado pensamiento único, cuya visión ideológica pretendidamente natural, excluyente e incuestionable, rebasa el ámbito económico y mediático para incidir, de manera tan directa como perjudicial, en la génesis, consolidación y difusión de la cultura de y en los países de la región.

El inmenso acervo cultural de los latinoamericanos, consecuencia de una mezcla compleja y fructífera puesta a prueba como pocas en el planeta, desde quienes a su llegada pretendieron abolir creencias religiosas anteriores, hasta quienes quisieron reducir la cultura a una falsa modernidad uniformadora, demanda la revaloración de sus herederos y creadores a la vez que el replanteamiento de aspiraciones y esfuerzos, así como la identificación de aquellos factores internos y externos que debilitan, subordinan o incluso buscan confinar en museos este acervo magnífico.

Contra la falsedad de la cultura global, puesto que la cultura, por su humanidad, es particular y diversa, concreta y plural en su aspiración transformadora; contra esa hegemonía disfrazada de progreso pero deshumanizada y reduccionista —vieja conocida de los pobladores del "nuevo" continente—, se impone la coordinada resistencia a partir de la clara conciencia y el sereno orgullo de los logros histórico-culturales de nuestros pueblos, de sobra documentados.

Voluntad de aprender, dificultades para expresar

Desde el tropezón de Cristóbal Colón, que en su errónea certeza cosmográfica creyó arribar a las Indias cuando en realidad llegó a la isla de Guanahaní, rebautizada de inmediato como San Salvador, en su equivocada ruta hacia el Oriente, el destino de América Latina ha sido una imperiosa necesidad de aprendizaje y de expresión entreverada con confusiones, equivocaciones y explotaciones innúmeras.

Este arduo aprender para los pobladores nativos y posteriormente mestizos, a partir de un traumatizante desechar, por mandato humano y divino, la cosmovisión de sus antepasados, fue el primer capítulo de un lento proceso en el que la inteligencia de los nuevos pueblos y posteriores naciones enfrentarían sucesivos desafíos para asimilar lo nutricio del invasor y rechazar lo que impidiera el desarrollo de un modo de ser y de sentir diferentes.

La piadosa sospecha de que los aborígenes carecían de alma, la frecuente descalificación de la grandeza espiritual de los mismos, que fue expresada en civilizaciones y obras únicas, por no ajustarse a otros cánones, así como la implacable imposición y vigilancia de la fe de los vencedores, contribuyeron a que los latinoamericanos se vieran en la necesidad de desarrollar formas de saber que permitieran vislumbrar el conocimiento de sí mismos, escamoteado en aras de una dominación más o menos disimulada.

En el caso de México, su territorio atestiguó, desde tiempos precolombinos, la presencia de culturas diseminadas desde Aridoamérica —más allá de las cuencas de los ríos Fuerte, Lerma y Soto la Marina— hasta las actuales tierras costarricenses, en donde se extendió un rico mosaico de pueblos con rasgos que los diferenciaron y a la vez unieron para formar una identidad reconocida como Mesoamérica mediante variadas manifestaciones culturales, tanto agrícolas como comerciales, arquitectónicas, astronómicas, ideológicas y funerarias. Un proceso similar ocurrió en el resto del territorio continental.

Con la población que sobrevivió a la conquista comenzó el mestizaje racial y por ende cultural de los virreinatos, audiencias y capitanías generales. Bajo esas formas de gobierno se fueron configurando localidades y regiones con rasgos diferenciados que a la vez compartían modos de vida, sistemas de valores, tradiciones y creencias, además de formar parte de un sistema político que, si bien de manera incipiente, articulaba el territorio y sentó las bases de lo que sería el sentido de pertenencia de distintos grupos a una nación.

Al consumarse las independencias, el subcontinente latinoamericano vio fraccionado su territorio en numerosas regiones que mostraron el carácter

pluricultural de los nacientes países. En el caso de México, la adopción del federalismo en 1824 impidió la desmembración del país y constituyó un reconocimiento de su impronta territorial, tanto en lo concerniente a la organización del poder político como en sus múltiples expresiones culturales.

Construir soberanías

Dejar de ser tributarios de las coronas española y portuguesa, y de la Francia revolucionaria, y no tener que rendir ya cuentas sino a sus respectivos pueblos, lejos de concluir el enorme compromiso contraído por los nuevos países, lo multiplicó, pues a partir de entonces —segunda y tercera décadas del siglo XIX— debieron poner a prueba una entereza y una convicción insospechadas, incluso por ellos.

En el caso de México, desde la consumación de su Independencia en 1821 y durante los siguientes treinta años, junto a sucesivas invasiones extranjeras, guerras intestinas y rebeliones continuas, las diferencias entre liberales y conservadores se agudizaron, al grado de que el Estado mexicano elevó a la categoría de ley una concepción moderna de la sociedad que rompió con organizaciones y privilegios de la tanto prolongada como restrictiva etapa colonial.

Esta paulatina transformación de las estructuras sociales, articulada en el movimiento de Reforma y en las leyes a que dio lugar, cuestionó y combatió la visión conservadora y añorante de la cultura impuesta por la metrópoli y logró plasmar, en la Constitución de 1857, un concepto liberal y progresista que asumió una toma de conciencia como Estado y como nación dispuesta a construirse con el mundo sin suprimir lo que le es propio.

Desafortunadamente este proceso de lúcida autoafirmación fue interrumpido por la dictadura de Porfirio Díaz, que privilegió el positivismo, la tecnología y una extranjerización como pilares del progreso, en detrimento de la modernidad humanizada que el pensamiento liberal había iniciado. De nueva cuenta la voluntad "de construir lo humano como mexicano", como lo dijera el filósofo Emilio Uranga, se vio obstaculizada al intentar una valoración de lo propio mediante esquemas extranjeros que el Porfiriato consideraba prestigiosos, aderezados con un nacionalismo de oropel.

En 1921, al concluir el primer movimiento social del siglo XX, la Revolución de 1910, la nación mexicana retomó durante varias décadas la línea liberal, que defendía una cultura específica e impulsó un modo de ser y de pensar que contribuyó a construir y a consolidar el país desde la propia

percepción de su realidad, permanentemente perfectible pero sin suscribir ya vanos proyectos a la espera de que otros nos salvaran.

Durante casi medio siglo, sin embargo, la interpretación de lo mexicano se vio enrarecida por un nacionalismo oficialista y una sacralización de la gesta revolucionaria que desvirtuó la visión de sí mismos como hombres de México, pero también del mundo, sin miedos ni complejos, lo que tomaría al país por sorpresa frente a una precipitada y asimétrica apertura comercial primero, y una manipuladora globalización después.

Secuestrar la cultura

Es precisamente la manipulación en sus más variadas formas y desde las posiciones más inverosímiles —puesto que con frecuencia quienes la ejercen se hallan presentes en áreas vitales de nuestros países— lo que en los últimos doscientos años ha retrasado, cuando no deliberadamente impedido, la revaloración e integración cultural de América Latina como condición *sine qua non* para el desarrollo de sus pobladores.

¿Será consustancial a la idiosincrasia de los latinoamericanos esta falta de conciencia para identificar, valorar e integrar nuestras ricas identidades, como afirman algunos, o más bien esta negligencia obedece a la deshonra histórica de anteponer intereses mezquinos, de dentro y de fuera, al avance de nuestros pueblos?

No son la tecnología, el mercado y el consumismo los motores fundamentales del desarrollo, como lo quisiera dictar la historia reciente del mundo; sí lo han sido, en cambio, la educación y la cultura sustentadas en el humanismo, en el reconocimiento del ser humano como valor supremo, imbuido de principios éticos y de conocimientos útiles animados por el propósito de procurar a todos los individuos condiciones de vida dignas que favorezcan su propio perfeccionamiento. Ése es, precisamente, el vínculo inteligente de racionalidad y espiritualidad en la evolución de la raza humana.

En este sentido, la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales —adoptada en la 33a. Conferencia General de la UNESCO en 2005 y suscrita por México— es un contrapeso importante para el nuevo desafío que, en general, enfrentan los países en desarrollo y, en particular, los de América Latina y el Caribe: la limitada visión del mundo que aspira a imponer un modo de vida uniforme y al mismo tiempo a excluir la diversidad cultural.

La naciente Comunidad de Estados Latinoamericanos y del Caribe, que se fijó como objetivo profundizar la integración política, económica, social y cultural de nuestra región, defender el multilateralismo y pronunciarse sobre los grandes temas y acontecimientos de la agenda global, tiene ante sí una oportunidad histórica que no puede quedarse en otra declaración de intenciones más.

A lo largo de estas dos centurias en América Latina continuó el aplazamiento de la unidad política, integración económica y regionalización comercial. Otro tanto puede decirse, con iguales o más graves consecuencias, de sucesivos descuidos en el campo de la cultura en y entre las naciones latinoamericanas.

Conquistas e intervenciones se siguen sucediendo en todos los ámbitos, ahora de manera más o menos encubierta, mediante la asimetría en las relaciones o por los medios electrónicos de comunicación masiva, con el consentimiento y la complicidad de sectores públicos y privados que, aprovechando las lagunas de nuestras democracias y la vulnerabilidad de nuestras sociedades, distorsionan la verdad, retrasan la justicia, escamotean nuestra imagen, fomentan la ignorancia y procuran convencernos, a diario, de que son otros los que saben, pueden y deciden, los que señalan rumbos y dictan criterios, por absurdos que resulten a nuestras necesidades, circunstancias y potencialidades.

Esta persistente manipulación mediática de la realidad, al tiempo que reduce a su mínima expresión tradiciones y vocaciones, volviéndonos forasteros en nuestra propia tierra, impone una versión culturalmente empobrecida de nuestra identidad, que enajena a la población y obstaculiza esa urgente revaloración y actualización del patrimonio que nos pertenece y ha enriquecido espiritualmente.

Porvenir, sinónimo de unión

La continuación y el fortalecimiento y desarrollo de nuestras culturas, sus aportaciones al mundo y a una latinoamericanidad lúcida, capaz de retomar rumbos y proponer opciones tan novedosas como atractivas, plantean desafíos a partir de la grandeza de propósitos y de la unión responsable.

Sólo la revaloración de nuestros talentos y de los vínculos de nuestra identidad, la revisión de logros y errores, y el convencimiento de que apoyados en la ética, en la reflexión de un proceder inteligente, comprometido y coordinado que anteponga el estímulo a la creatividad humana al utilitarismo

y a la enajenación masiva, neutralizarán la amenaza de desaparición de nuestra cultura.

Echarse en brazos de una importada modernidad artificiosa, sustentada en un modelo ideológico económico que rechaza la singular diversidad cultural de nuestros pueblos y sus posibilidades para seguirla nutriendo, será claudicar en aras de aperturas sometidas y de universalidades sesgadas, sin conciencia histórica ni estrategias imaginativas de integración.

El convencimiento de que la de América Latina no es una cultura de ornato a punto de ser inhabilitada sino manifestación viva del espíritu y la capacidad creadora de nuestros pueblos, motivó a la Secretaría de Relaciones Exteriores a preparar la presente obra conmemorativa en torno a la cultura latinoamericana. De la cohesión de un frente común y de las instituciones de cada país dependerá imprimirle al añejo sueño de integración verdadera voluntad y encauzado sentido.

MERCEDES DE VEGA

INTRODUCCIÓN GENERAL

El sentido profundo de las efemérides es el aliento que proporcionan a la revisión crítica de nuestra inestable, irresuelta historia. Así, el reconocimiento de las circunstancias evocadas por el bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución mexicana, dio motivo a esta obra concebida no como exaltación sino como replanteamiento. Para una mayor efectividad de este trabajo, nuestras propuestas procuran ofrecer una mirada focalizada y compleja en torno a ciertos ejes articuladores de algunas instancias decisivas en las transformaciones de la primera mitad del siglo XX. La principal de estas instancias es aquí el nacionalismo artístico como precipitado de situaciones preexistentes que la Revolución mexicana catalizó no sólo para su contexto inmediato, sino para una América Latina que, en la primera mitad del siglo pasado, intentaba reinventarse como cultura propia y alterna, compartida frente a los riesgos percibidos por la creciente preponderancia económica y política de Estados Unidos.

El nacionalismo artístico fue, pues, una resistencia cultural que obligó a la búsqueda de referentes nuevos y antiguos, forjadores de una utópica identidad latinoamericana expresada en imágenes y textos, pero también en cuerpos: la raza cósmica de José Vasconcelos, el nuevo indio de José Uriel García y Luis E. Valcárcel, etcétera. Y el indigenismo como trasfondo ambivalente de época, matizado en ciertos contextos por la presencia mistificada de lo negro o de lo popular en sentidos más amplios. Como subtexto emerge un imaginario de la Revolución mexicana que actúa en las construcciones locales de identidad de múltiples maneras, no siempre conscientes. Es lo que, para los fines sinópticos del título de este libro, hemos llamado la sobredeterminación mexicana.

La ambición continental de esas elaboraciones sólo fue posible mediante los mecanismos operativos de un continuo desplazamiento de personas, ideas e íconos: mediante los periplos intelectuales de José Vasconcelos, de Martí Casanovas, de Waldo Frank o de David Alfaro Siqueiros, por ejemplo. Y por medio de publicaciones periódicas, como *Amauta*, en el Perú; *Contemporáneos* y *Forma* en México; *Universidad* en Colombia, o *Revista de Avance* en Cuba, que durante esa época se constituyeron en el soporte privilegiado de transferencias discursivas y de proyecciones utópicas. Así, la figura crítica del viaje —de

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

iniciación y revelación al mismo tiempo, a veces incluso de fuga y exilio— es uno de los hilos conductores esenciales para este conjunto de ensayos.

Otro es la tensión entre nacionalismo y vanguardia, nociones que en nuestros países y en esos años se manifiestan no como categorías opuestas sino complementarias; sus inevitables fricciones han actuado como catalizador adicional para los procesos que nos interesan, pues este libro, lejos de asumirlas, problematiza las ficciones de unidad continental tan arduamente construidas durante esa época. En los aportes aquí reunidos se advierte un especial interés por los elementos de contradicción y complejidad dentro de cada situación discutida, lo mismo que por los rasgos distintivos de los varios contextos abordados. Dicho interés transita desde los momentos más radicales del muralismo, durante la presidencia de Lázaro Cárdenas en México, hasta el aislamiento impuesto a experiencias como las del mayúsculo esfuerzo pictórico de Siqueiros en el extremo sur de un Chile conservador, cuyo gobierno no rompe relaciones con las potencias del Eje hasta enero de 1943; pasa por las instancias alternas generadas en espacios dispersos como Lima y Cusco, Bogotá y La Habana, Buenos Aires y São Paulo. Con todo, reconoce la imposibilidad material de abordar en esta obra la densidad completa de esas escenas, particularmente en los dos últimos casos.

El reconocimiento de esa multiplicidad de situaciones es puesta de relieve por la pluralidad de autores de un libro que deliberadamente optó por estudios provenientes de distintos países y por prácticas reflexivas diversas, aunque todas comprometidas con el trabajo intelectual como proyecto crítico; a tal punto que aportan (esperamos) una inflexión distinta a la fortuna crítica de episodios instalados con tanta firmeza en la historia del arte latinoamericano, como el muralismo y el indigenismo.

Resultará evidente que el orden escogido para los ensayos no es aleatorio. El texto inicial necesariamente aborda la amplitud del proceso muralista en México, no sin poner de relieve sus momentos de transición y ruptura. En esos quiebres se insertan las inquisiciones de los demás escritos, como un injerto arbóreo cuya intencionalidad reflexiva y política es transparente.

Así pues, el sistema orgánico de esta obra no responde a criterios enciclopédicos, sino a los principios de la historia-problema; aborda casos específicos, pero de carácter significativo y proyección amplia. Y aunque también ofrece algunas ineludibles visiones panorámicas, éstas se abisman en imágenes condensadoras de muchos tipos: pinturas, escritos literarios y políticos, comunicaciones privadas y públicas: la múltiple textualidad cultural de una época heroica y trágica.

El ensayo de Esther Acevedo y Pilar García analiza desde distintos ángulos el proceso de construcción del muralismo, concebido como una vanguardia teórico-artística conceptualizada desde la noción de lo "revolucionario". El estudio de los diferentes quiebres del muralismo y del nacionalismo permitirá comprender y matizar las diversas estrategias mediante las cuales el arte de la revolución logró trascender tanto en el interior como en el exterior de nuestro país.

El proyecto cultural del Porfiriato repercutió en los primeros grupos intelectuales que se formaron en México, como el Ateneo de la Juventud, donde se discutían nuevas salidas a los problemas del nacionalismo y la identidad, y que sirvió como una etapa de transición. Al estallar la Revolución, sus miembros interrumpieron estas discusiones para hacer frente a la necesidad de formular un nuevo orden que incluyera a todos y uniera, por medio de la identidad y el nacionalismo, a los diferentes grupos que se habían armado en torno a las distintas facciones revolucionarias.

Por una parte, el acontecer cultural se presenta, mediante la noción de revolución, como vanguardia; por otra, se manifiesta por medio de personajes que marcaron un hito en la historia intelectual de México y cuya trayectoria nos permite mostrar la relación que existe entre los sistemas de pensamiento y los momentos históricos en distintas ramas de la producción intelectual.

Desde los inicios de los años veinte, la revaloración e incorporación del indígena a la educación artística, así como la recuperación de las costumbres del "pueblo", formaron parte importante de la nueva manera de construir un arte nacional mexicano. El impacto de los movimientos artísticos generados por la Revolución, lo mismo en el país que allende sus fronteras, se debió al entendimiento del arte prehispánico, no sólo como testimonio de las grandes culturas autóctonas, sino como piezas valoradas por su estética formal.

Diversas publicaciones contribuyeron a la difusión del muralismo en el país y en el extranjero. La educación fue el punto medular en la nueva conformación social, por lo que el Estado se abocó a editar numerosos títulos de revistas en que participaron artistas como ilustradores y literatos. También hubo gran interés por difundir la nueva cultura de México en el exterior, mediante espectáculos populares y exposiciones panorámicas internacionales, y por establecer intercambios culturales, en particular con el Cono Sur y Estados Unidos. Hoy, aquellas revistas ajenas al ámbito oficial permiten conocer propuestas divergentes y ofrecen un panorama cultural más complejo. El progresivo interés por México creó un mercado para los coleccionistas privados del interior como más allá de las fronteras.

Una parte significativa de la educación y la formación cultural de los niños y jóvenes fue el contacto visual con la obra mural en escuelas y mercados. En los años treinta, la Secretaría de Educación Pública, con el apoyo económico del Departamento Central, inició la magna reconstrucción de escuelas y la construcción de mercados y centros recreativos en colonias populares situadas en los alrededores de la ciudad.

En 1947, Daniel Cosío Villegas apuntó en un brillante artículo que los ideales de la Revolución se habían desviado; constató lo que el presupuesto nacional en los tiempos de Alemán reflejaba: el descenso del gasto social en salud, cultura y educación. Los murales que se continuaron pintando, vacíos de contenido crítico, servían, igual que hoy, como propaganda estatal. Fue en 1964 cuando más murales se produjeron —casi un centenar—, lo que muestra un abuso del éxito que tuvo el muralismo de los años 1921-1947 —el suficiente para que una tercera y cuarta generación de artistas, así como instituciones federales y estatales, se colgaran de su prestigio.

Los murales entraron en los museos mexicanos, con Rivera y Orozco a la cabeza, y en los años cincuenta los murales de Tamayo, semidesprendidos ya del vocabulario figurativo, dieron otra oportunidad de renovación al muralismo. En 1964, con la creación del Museo Nacional de Antropología, la técnica mural abarcó las dos tendencias contendientes, la figurativa y la abstracta, y dio nueva vida a este movimiento pictórico, pero ahora desligándolo de la temática revolucionaria y ofreciéndole nuevos caminos, procedimientos y recursos.

El propósito del texto de Ivonne Pini es señalar cómo tres países —Colombia, Cuba y Venezuela—, a despecho de sus particularidades y en su búsqueda de "lo propio", logran establecer líneas comunes que pasan por el conocimiento y la apropiación de recursos conceptuales y formales que venían del muralismo mexicano. La revisión de textos escritos por artistas e intelectuales latinoamericanos en las primeras décadas del siglo XX, evidencia que la construcción de la idea de "lo propio" es el resultado de un complejo entretejido. Colombia, Cuba y Venezuela son ejemplos elocuentes. ¿Qué se entiende por lo propio? ¿Cómo se relaciona este concepto con el de vanguardia?

El grupo de artistas que participó en esas discusiones construyó sus propuestas con elementos que venían del entorno local y se entrecruzaban con referentes no sólo de las vanguardias europeas, sino del conocimiento y difusión de otros movimientos latinoamericanos, fundamentalmente del muralismo mexicano.

Colombia inicia la década de 1920 con significativos cambios. Se produce un proceso de creciente modernización, y toda esa serie de transformaciones visibles tenía como trasfondo las variaciones que se daban en las estructuras

de poder. Como típica etapa de transición, las polarizaciones se agudizaron, más aún en un país con grandes diferencias sociales y una incipiente clase media. La aproximación a la modernidad que surgía entre las minorías urbanas, y entre las elites económicas y culturales, afectó lateralmente al mundo del arte, que siguió apegado a un discurso teórico y visual con poca relación con rupturas.

A fines de los años veinte y principios de los treinta, comienzan a aparecer en revistas, como *Universidad*, textos de pensadores latinoamericanos como José Vasconcelos y José Carlos Mariátegui. El interés por el muralismo mexicano aumentó y empezaron a destacar los valores plásticos de la tradición indígena, influyendo en artistas como Rómulo Rozo, Luis Alberto Acuña e Ignacio Gómez Jaramillo. Éstos viajaron a México, donde completaron su formación y consolidaron sus ideas acerca de la necesidad de un arte propio. La configuración del grupo Bachué respondió a estas inquietudes.

En el caso de Cuba, la *Revista de Avance* (1927-1930) se convirtió en un catalizador importante de las discusiones en torno al arte. Allí se publicaron colaboraciones de Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Guillaume Apollinaire, José Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno y Federico García Lorca, acompañadas de ilustraciones de artistas como Pablo Picasso, Juan Gris, Salvador Dalí, Henri Matisse, así como de los muralistas mexicanos y de nuevos pintores que, a la sazón, surgían en la plástica cubana, vinculados tempranamente a publicaciones relevantes del continente, como *Contemporáneos*, *Amauta* y *La Pluma*. Dichas revistas evidenciaron la conciencia naciente en la intelectualidad del continente, resultado de una mezcla de diversos componentes culturales que suponía el rescate de lo indígena o de lo africano, ingredientes tradicionalmente negados frente al peso del modelo occidental.

La voluntad de independizarse de la influencia artística española los acercaba a la vanguardia francesa y también a la mexicana. La atracción por París y México estaba relacionada con la reputación artística de estas dos capitales y con el interés de los artistas cubanos por que la conexión con México fortaleciera sentimientos latinoamericanistas, ya expresados con insistencia en revistas como *Avance*.

Eduardo Abela y Carlos Enríquez, entre otros, se sirvieron del arte mexicano para construir sus acercamientos a la realidad cubana. Abela mostraba en sus trabajos de fines de los años treinta afinidades con el muralismo y, en especial, con la obra de Diego Rivera, y sostenía que los mexicanos habían sido los primeros en demostrar que, a partir del llamado mundo americano, era posible realizar grandes obras.

Para Venezuela, el fin de la prolongada dictadura de Juan Vicente Gómez (1935) significó una serie de cambios en diversos campos. Se comenzó a vivir un periodo de efervescencia con una nueva constitución, elecciones, libertad de prensa y lucha contra el analfabetismo, acciones que definían el marco para una nueva dinámica social. Los artistas afirmaban que todo proceso de reconstrucción y reorganización suponía un cambio en la forma como se asumía y consideraba el arte desde el Estado.

La fuerza de la idea de un arte nacional llevaba implícita la reflexión sobre qué era lo propio en el arte venezolano, y también, en este caso, la necesidad de mirar a Francia y México para estudiar los vínculos con el arte moderno. El movimiento muralista mexicano comenzó a ser conocido y a interesar a los jóvenes artistas en este proceso de apertura democrática. Héctor Poleo, por ejemplo, dirigió sus pasos a México para estudiar; Gabriel Bracho marchó a Chile. Quienes optaron por seguir estudios en países de la región, mostraron especial interés por la prédica del muralismo y, de manera especial, por la obra de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros.

A partir de la década de los cuarenta, un grupo de artistas pugnó por la politización del arte y por hacer un arte propio, lo que suponía dejar de lado los caminos abiertos por los modelos europeos y promover un retorno a la realidad; de allí la significación que para ellos adquirió el ejemplo de México. Particularmente durante la década de 1920, pero con repercusiones que se prolongaron hasta mediados del siglo XX, en Bolivia, Ecuador y Perú ciertos movimientos culturales intentaron la reconfiguración utópica del espacio cultural andino.

Así, el ensayo de Gustavo Buntinx analiza propuestas de corte vanguardista que contrapusieron incitaciones telúricas asociables a la Revolución mexicana con innovaciones cosmopolitas irradiadas desde las capitales internacionales de Sudamérica, de manera que las dos tendencias confrontadas se entrelazaran en una redefinición profunda del quehacer artístico. El trabajo de Buntinx plantea una reflexión crítica sobre las articulaciones más amplias de estos procesos, a partir de situaciones puntuales, como el travestismo cultural de los peruanos José Sabogal y Martín Chambi, quienes personificaron la necesidad de representar, mediante su indumentaria andina, una categoría en construcción de la identidad indigenista. Sabogal, ataviado a la manera andina, viaja a Buenos Aires y al noroeste de la Argentina, donde se relaciona con una incipiente tradición nativista a la que convierte en programa de reivindicación nacionalista para el arte peruano, a partir de la exposición fundacional del indigenismo que realiza en Cusco (*Qosqo*) hacia 1919. La vocación vanguardista de esa escuela

se refuerza tras el prolongado viaje que, en 1923, permitió a Sabogal viajar a México, donde se relacionó con el muralismo incipiente, en tanto sus obras eran adquiridas por el ahora Museo Regional de Guadalajara. Una segunda estadía en 1942 consolida su interés por las llamadas artes populares, haciendo que el viaje se convierta en desplazamiento de las ideas indigenistas.

La experiencia de la revista *Amauta*, fundada por José Carlos Mariátegui en 1926 y desaparecida al poco tiempo de su muerte (1930), proclama una propuesta de vanguardia en la que lo moderno y lo popular andino se articulan en una amalgama que desafía la definición misma de lo contemporáneo. Todo bajo un horizonte de referencias externas que privilegia el impacto de las renovaciones artísticas mexicanas, además de las europeas y soviéticas. Aunque publicada en una ciudad entonces aislada como Lima, la impresionante red de distribución y corresponsalías de *Amauta* le permitió a esta revista configurar un mapa propio de intercambios culturales que incorporó la provincia a la discusión capitalina, y al Perú a la experiencia revolucionaria continental. Hoy, el análisis combinado de estos temas permite definir un horizonte de época que es geopolítico tanto como artístico; un horizonte que es una reconfiguración utópica del espacio andino y una cartografía crítica donde las fronteras culturales redibujan las fronteras estatales.

El ensayo "El efecto Siqueiros", de Justo Mellado, reconstruye los viajes del muralista al Cono Sur, en su función triangular de artista, militante y agente: a Montevideo en 1929 y 1933; a Buenos Aires en 1932-1933, y a Chile en 1941-1942. En estos países el pintor actúa conforme a un programa político de bloque o frente: como bloque ante una revolución artística, y como frente ante la necesidad de aglutinarse como enemigos del Eje. Mellado analiza, en particular, el alcance de Siqueiros en la escena chilena de 1941 en su calidad de *agregado cultural informal*, por cuanto el valor paradigmático de una informalidad dotada de fuerza institucional esteriliza la propia figura del artista. Para montar una operación de esta envergadura política y simbólica, fue preciso que el propio Siqueiros aceptara, de manera inconsciente, el papel que la institucionalización de la revolución parecía haberle asignado. Porque, pese a todos los intentos por describir en filigrana la epopeya de un artista singular, lo que se aprecia indefectiblemente es el carácter de Siqueiros como representante de una *mexicanidad* que define en la insurgencia su relación con el Estado. Ésa es la gran paradoja del efecto que Siqueiros encarna: hacer de la insurgencia una figura política y coreográfica.

En el terreno simbólico, tres grandes traumas, por no decir tres grandes terremotos, determinaron las relaciones entre México y Chile a lo largo del

siglo XX. El primero, en 1939, movió a David Alfaro Siqueiros a realizar el mural de la Escuela México de Chillán; el segundo, el terremoto de 1960, condujo a la realización del mural de Jorge González Camarena en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción; el tercero fue el golpe militar de septiembre de 1973, a raíz del cual el gobierno de México rompió relaciones diplomáticas con Chile —los vínculos formales entre ambos países no se restablecieron sino hasta 1990, con el inicio de la transición democrática—. Sin soslayar el apoyo orgánico de gran magnitud del propio gobierno de México a un exilio chileno que desempeñaría un papel decisivo en la reconstrucción democrática del país, podríamos sostener que la transición chilena ha sido, en parte, un *efecto mexicano*.

Capítulo 1
PROCESOS DE QUIEBRE EN LA POLÍTICA VISUAL DEL MÉXICO POSREVOLUCIONARIO

Esther Acevedo y Pilar García

Cómo se definió de nueva cuenta lo nacional en el país. Antecedentes del muralismo

El proyecto cultural del Porfiriato incidió en los primeros grupos de jóvenes intelectuales, críticos del positivismo, que se formaron en México, como el Ateneo de la Juventud, en los que se discutían nuevas propuestas sobre el nacionalismo y la identidad. Al estallar la Revolución, sus miembros interrumpieron estas discusiones para hacer frente a la necesidad de formular un nuevo orden incluyente que uniera, mediante la identidad y el nacionalismo, a los diferentes grupos en torno a las distintas facciones revolucionarias. La relación de los ateneístas con la Revolución, en su dimensión social, partió de lo cultural, no de lo ideológico. Para el modernismo, la autonomía de la esfera cultural radicaba en la negación de los fines utilitarios y en el asentamiento de la espiritualidad del arte. La estética modernista, como punto de partida para la elaboración de una visión cultural opuesta a la propaganda, entró más temprano que tarde en conflicto con los muralistas.

Encontrar la esencia de lo mexicano fue un postulado del siglo XIX que se fue resolviendo de varias maneras en distintos momentos: después de la Independencia en 1821, tras la Reforma o con la República Restaurada. Críticos como Ignacio Manuel Altamirano pidieron a los pintores que se acercaran a los valores de la historia mexicana, a sus vastos paisajes y temáticas locales, y los artistas respondieron de una manera idealizada en la construcción de la historia nacional. Similar respuesta se obtuvo en el Porfiriato, cuando se organizaron, incluso, concursos de historia patria en la Escuela Nacional de Bellas Artes; la diferencia consistió entonces en la búsqueda, dentro de la naciente arqueología, de modelos más cercanos para sus obras, a despecho del estado incipiente de los avances en la historiografía arqueológica. El monumento a Cuauhtémoc, levantado en la intersección de las arterias más importantes de la ciudad de México, Insurgentes y Paseo de la Reforma, da cuenta de lo anterior, donde persiste la idealización del indígena del pasado y se ignoran los problemas del indio en el presente. Por

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

lo demás, las propuestas de un arte nacionalista que plantearon Ignacio M. Altamirano y José Martí, marcaron un punto de inflexión en la crítica de la segunda mitad del siglo XIX.

Ya en el siglo XX, el pensamiento y las acciones de Justo Sierra y Gerardo Murillo —conocido después de su viaje a Europa como Dr. Atl— dieron un viraje al planteamiento educativo y lograron establecer una transición entre el Porfiriato y la posrevolución. Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso, Alfonso Reyes, Diego Rivera, Roberto Montenegro, Ángel Zárraga, Jorge Enciso, José Vasconcelos y Saturnino Herrán formaron parte de ese amplio círculo de ateneístas cuyo pensamiento se fundaba en reflexiones sobre múltiples temas, pero principalmente sobre la cuestión de lo nacional, lo mexicano y la concepción de Hispanoamérica.

Abandonemos los parámetros de la historia oficial, que liga la huelga de estudiantes de 1910 de la Escuela Nacional de Bellas Artes y la petición de muros del Dr. Atl con los primeros murales, ya revolucionarios, de 1921; en este escrito queremos hacer una distinción clara entre los procesos culturales y los ideológicos: los primeros se gestan paulatinamente; los ideológicos, en cambio, aparecen como solución a las necesidades de un Estado, una institución, una entidad.

El trabajo explicará los diferentes quiebres que la pintura mural y sus actores fueron marcando, al adaptar diferentes estrategias muralísticas a distintos momentos sociales, políticos y geográficos. Resulta imposible hacer una historia lineal del muralismo que comprenda todos los murales y a todas las personalidades; por ende, preferimos hablar de quiebres significativos en el proceso de producción entre 1921 y 1952. El escrito se opone a la visión del muralismo como un movimiento homogéneo y continuo, sin rupturas ni divisiones temporales; es decir, proponemos una postura a contracorriente del discurso de algunos artistas y críticos que fueron los primeros en construir la historia del muralismo revolucionario y para quienes resultó conveniente el uso de palabras y acciones para conformar un movimiento homogéneo que empezaba con la huelga anterior a la gesta revolucionaria y continuaba en su trabajo; así dejaron fuera de su historia lineal a los demás artistas que encontraban en la búsqueda de lo nacional una vanguardia, o que, ya en la década anterior, habían definido en sus propios términos lo nacional. Conforme a las ideas de dichos artistas y críticos, el muralismo parecía abarcar tres generaciones de muralistas apegados a la Revolución. Sin embargo, al analizar este proceso discontinuo al que aludimos, vemos cómo surgen diferencias y límites.

Uno de los artistas más prominentes en la segunda década del siglo XX fue Fernando Best Pontones, quien marcó las pautas de lo nacional y vendió sus cuadros a mecenas tanto mexicanos como extranjeros. Sin embargo, debido a su admiración por Félix Díaz, la nueva generación lo hundió en el ostracismo, y terminó su vida como maestro de dibujo en una escuela preparatoria, como un caso más de la desparición de muchas figuras notables en el ambiente artístico.

Desde la Escuela Nacional de Bellas, en 1905 se marcó un hito en las líneas estéticas fijadas, cuando las obras de arte del siglo XIX se distribuyeron en museos regionales: como los valores de la escuela nazarena no servían más al modernismo pujante, había, pues, que despejar el espacio para el modernismo en el sentido más amplio y deshacerse de obras en las bodegas de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Los cambios también obedecieron a la implantación del nuevo programa de estudios de la Escuela Nacional de Bellas Artes desde 1903.

Las decoraciones que se volvieron revolucionarias

José Vasconcelos y Diego Rivera impulsaron la renovación de la praxis y la educación posrevolucionarias, de los primeros años donde las artes visuales cumplieron un papel preponderante como difusoras de la cultura y la identidad mexicana. Para ellos, el artista era capaz, intuitivamente, de revelar la esencia monista del universo de manera mística y profética.

El modernismo buscó su nueva forma de ser mexicano, y en esta concepción del arte fue donde se insertaron los artistas iniciales: Roberto Montenegro produjo el primer mural, *El árbol de la vida*, para la sala de lecturas del Colegio de San Pedro y San Pablo, y Diego Rivera ejecutó *La Creación* para el Anfiteatro Bolívar de la Preparatoria Nacional. Con algunos otros, ambos murales formaron la primera etapa del muralismo, en la que el simbolismo se vinculó a las teorías modernistas, carentes de contenido social y apegadas a una estética, difiriendo así del muralismo revolucionario, que surgiría en los muros con el trabajo comunal de los artistas. La similitud de aquellas primeras obras con el muralismo que habría de seguir fue su intención de ofrecer un arte público y de presentar un discurso para la educación de las masas.

El 1 de diciembre de 1920, después de diez años de lucha armada, el régimen de Álvaro Obregón propuso una conciliación de intereses a los distintos sectores sociales a fin de alcanzar la ansiada paz social; no obstante, el

resultado fue una comunidad ilusoria entre los de abajo y los de arriba. Después de la lucha de facciones que se dio en la Revolución era necesaria la reconstrucción del Estado, y el gobierno obregonista generó, de manera paulatina, las condiciones requeridas para reformular el nacionalismo como bandera ideológica que sirviera rápidamente como discurso fundador. Así, el nacionalismo sirvió de instrumento ideológico cultural a aquellos que pretendían sacar adelante el país, legitimando el proceso y otorgándole una supuesta influencia en la organización social; por tanto, cumplió una función vital en lo que se consideró el paso de la barbarie revolucionaria a la reconstrucción posrevolucionaria.

Obregón percibió en la educación la tarea civilizadora y pacificadora que otorgaría al régimen el reconocimiento como gobierno de reconstrucción. Al situar a José Vasconcelos, primero al frente del Departamento Universitario y de Bellas Artes y, más tarde, de la Secretaría de Educación Pública (SEP), reconocía en él al maderista, al ministro de Instrucción Pública del gobierno de Eulalio Gutiérrez y al anticarrancista acendrado. Con Madero, Vasconcelos perteneció a la última generación de mexicanos que creyeron en la mística del liberalismo decimonónico; no asombra pues que la mayoría de los nombramientos que José Vasconcelos hiciera desde la Rectoría congregaran a los ateneístas que procurarían llevar a cabo sus planteamientos educativos.

En 1921 y como parte de las celebraciones del Centenario de la Consumación de la Independencia, se inauguró la Sala de Conferencias Libres de la Universidad en la Antigua Iglesia de San Pedro y San Pablo, con la presencia del presidente de México. A pesar de que la obra no se encontraba totalmente terminada, para su decoración se había adoptado el estilo antiguo colonial mexicano y se había encargado su realización, entre otros artistas, a Roberto Montenegro, quien inauguró dos hermosos vitrales; además, se construyó un friso a la manera antigua, ejecutado en las fábricas de cerámica de Aguascalientes y Puebla, de acuerdo con los dibujos de Roberto Montenegro, Jorge Enciso y Gabriel Fernández Ledesma; en los tableros de cerámica estaban inscritos los nombres de Morelos, Juárez, Sierra, Madero, Nervo… A pesar de que se celebraba la consumación de la Independencia, la presencia de Iturbide y Guerrero fue omitida en la hagiografía compuesta por los artistas o patrocinadores. En plenos festejos, se anunció también que ya se trabajaba en la ornamentación del friso central del mural, que se llamaría *El árbol de la vida*.

Lo mexicano aparecía en la factura, es decir, en el estilo "colonial" del que Vasconcelos estaba orgulloso, pues en la época de Porfirio Díaz las magnas obras arquitectónicas se encargaron a extranjeros: al italiano Silvio Contri el

Palacio de Comunicaciones, hoy Museo Nacional de Arte, y al también italiano Adamo Boari el Palacio de Correos y el entonces inconcluso Palacio de Bellas Artes, la cortina de cristal de este último fue diseñada por el autor húngaro Geza Marotti y fabricada por la firma Tiffany de Nueva York. En contraposición, los emplomados de la sala de conferencias fueron producto de las manos del mexicano Eduardo Villaseñor y de sus artistas.

Las celebraciones del centenario que abarcaron la Exposición de Arte Popular Mexicano, y que fue organizada por Jorge Enciso, Roberto Montenegro y el Dr. Atl, no tuvieron el mismo brillo que las de 1910 y pasaron casi inadvertidas para la historiografía, debido a que, con el paso de los años y la ideologización de lo revolucionario, resultó casi imposible imaginar a estos personajes organizando festejos a la usanza porfiriana y sin una noción clara de para quién o para qué se llevaban a cabo.

A partir de estas fiestas se hizo patente que el proyecto oficial relativo a la plástica se apoyaba en el arte popular y en la decoración de edificios públicos concebida a manera de *panneaux décoratifs*. El uso de amplios muros para la decoración de los edificios públicos quedó asentado en el discurso pronunciado por José Vasconcelos en la inauguración del edificio de la Secretaría de Educación Pública, en 1922. Ese año, Vasconcelos enunció en el *Boletín* de la SEP:

> Para la decoración de lienzos del corredor, nuestro artista Diego Rivera tiene ya dibujadas figuras de mujeres con trajes típicos de cada estado de la República y para la escalera ha creado un friso ascendente que parte del nivel del mar con su vegetación tropical, y se transforma después en el paisaje del altiplano y termina en los volcanes. Remata el conjunto un vitral de Roberto Montenegro, en el que la flecha de en medio se lanza a las estrellas, los salones del interior serán decorados con dibujos fantásticos de Adolfo Best y así cada uno de nuestros artistas contribuirá con algo para hermosear este palacio del saber y el arte.

El significado masónico de la escalera sólo era para los iniciados, quedaría oculto en la crítica y la historia por mucho tiempo hasta que como un rompecabezas sería detectado en los estudios de Fausto Ramírez y Renato González Mello como el principio de iniciación del aprendiz hasta el grado de maestro. Sin embargo, en 1923, antes de comenzar las obras en la Secretaría de Educación, se inauguró el mural de Diego Rivera, *La Creación*, en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria. Diego combinó en ese mural un lenguaje alegórico con una construcción cubista donde la simbología y la idea totalizadora requerían de explicaciones. En su artículo, publicado en el *Boletín*

de la Secretaría de Educación Pública, Diego Rivera precisó el título del mural: *Las pinturas decorativas del anfiteatro de la Preparatoria*. Con el título del artículo, el autor confirmó que tanto para él como para el ministro Vasconcelos, el muralismo no era un movimiento vinculado a la Revolución, sino que la propuesta era llevar a cabo pinturas decorativas sobre los muros, una práctica que se había gestado, a fines del siglo XIX, en las diferentes secretarías de Estado porfiristas, como las de Gobernación, de Marina y de Comunicaciones y Obras Públicas. No obstante, el vocabulario que Diego plasmó en ese mural difería grandemente de aquellas decoraciones, ya que la forma se inspiraba más en los frescos renacentistas con una estructura de perspectiva cubista; y la raza indígena era mostrada en grandes dimensiones y mediante formas que, si bien estaban lejos de ser una representación de la Revolución, se encontraban aún más distantes de los *panneaux décoratifs* de las secretarías de Estado.

La figura de Diego fue ganando un lugar en la prensa, al asumir éste la parte activa en la definición de lo que debían ser la pintura revolucionaria y el papel del artista en dicha tarea. Para lograrlo, no sólo tomó los pinceles, sino también la pluma, para registrar los acontecimientos. Fue en esos años de gestación cuando se planteó de nueva cuenta y bajo otros paradigmas, el debate sobre lo nacional, y cuando se sometieron a discusión problemas como el academicismo, al que se incorporó una línea de valoración de lo popular, el rescate del mundo prehispánico, y el análisis de las vinculaciones con la cultura europea.

En la revista *Arquitectura*, de 1925, Rivera hizo una nueva descripción de su trabajo en el Anfiteatro Bolívar; hablando en tercera persona, escribió:

> El autor se adaptó a la arquitectura del lugar aprovechando la bovedilla y muros del nicho que albergaba el órgano para pintar en ella la célula original, conteniendo plantas y animales en torno al árbol de la vida entre cuyo follaje están el toro, el querubín, el león y el águila —signos del verbo, principio de todo— y de cuya cúspide aparece el hombre, entidad anterior al masculino y femenino, éste aparece con los brazos en cruz y de quien sólo aparece el torso. En él se representa la tradición judeo-cristiana por medio de una alusión de la crucifixión.

En el arco que limita el muro, Diego pintó un semicírculo azul ultramar, bordeado por un arcoíris y en cuyo centro se encuentra, según nos dice, la energía primaria, representada con una luz que emerge en tres direcciones. Más allá del arco, las energías se materializan en tres manos que hacen surgir el árbol de la vida y, hacia los muros laterales, las figuras sedentes de una mujer

de frente al espectador y un hombre de espaldas, ambas ancladas en la tierra.

El varón, de espaldas al espectador, vuelve el rostro hacia un grupo de figuras femeninas que son, al mismo tiempo, emanación de su propio espíritu y el camino para llegar a la verdad absoluta. Diego explicó con detalle el simbolismo de las figuras y su temática:

> El tema escogido por el pintor […] es un tema abstracto en alusión directa a nuestra raza por medio de los elementos escogidos y su colocación y jerarquía dentro de la composición: desde el tipo autóctono puro, hasta el castellano, pasando por los mestizos representativos…

En el mural *La Creación* se encuentran desplegadas las ideas ateneístas de Vasconcelos sobre las culturas nacional e iberoamericana, insertas en la cultura universal, más que la influencia externa de la Revolución. Diego explicó:

> El Conocimiento, de túnica ocre, manto azul con aplicaciones de oro, carnes de tinte verdoso […] La Fábula, figura de obrera india, enagua carmesí, rebozo rojo tierra […] La Tradición, como una indígena […] La Poesía Erótica, ojos verdes cutis blanco rojizo, cabellos de oro, en la cúspide del grupo cubriéndose el rostro con la máscara de la Tragedia […] La Prudencia, túnica y manto verde azul claro, dialoga con la Justicia vestidura blanca, cutis sombrío tipo indio puro […] La Fortaleza su escudo rojo carmín bordeado de bermellón, en el centro un sol de oro, cierra el grupo la Continencia, túnica gris verdoso, rostro velado, cabeza y manos bajo el manto violáceo suave […] en la cabeza del arco […] La Ciencia que liga al centro las jerarquías del panel derecho…

Rivera escribió sobre su frustrado intento de captar, por medio de los personajes del mural, la genuina belleza mexicana. En diciembre de 1922, cuando Diego todavía no terminaba la decoración, Vasconcelos, preocupado porque los resultados no parecían suficientemente mexicanos, patrocinó a Rivera un segundo viaje de reconocimiento por las tierras mexicanas, ahora a Tehuantepec, el cual generó en la percepción del pintor un punto de inflexión. El fragmento inconcluso del mural, la hornacina que contenía al órgano monumental, fue donde se reveló el cambio en la factura; mientras que la arquitectura sirve de estructura a los muros laterales, en el centro Rivera construyó una lujuriosa selva, esencia del exotismo istmeño, donde colocó los cuatro símbolos de los evangelistas. Así, Tehuantepec devino evocación del Edén. En el mural se observan dos modalidades de trabajo que se vinculan a un antes y

un después del viaje a Tehuantepec, cuando, según palabras de Diego, "sus pinceles se mexicanizaron".

Posaron como modelos en su estudio del Antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo: Lupe Marín, Palma Guillén, María Dolores Asúnsolo (después conocida como Dolores del Río), Julieta Crespo de la Serna, Lupe Rivas Cacho y Nahui Ollín.

El desarrollo del asunto de la obra se entiende cuando tomamos en consideración el patrocinio y las ideas filosóficas de Vasconcelos; éste, al dar el tema de la Creación a Rivera, propuso como punto de partida a la Eva y el Adán indígenas, que gracias al mestizaje, a la educación por medio del arte, a la práctica de la virtudes enseñadas por la religión judeocristiana, y al dominio de la naturaleza por medio del uso sabio de la ciencia, lograrían llevar al hombre a poseer "el amor absoluto". Para el desarrollo de esta idea, Diego asignó a cada figura, conforme al simbolismo tradicional de las artes, un elemento que la identificara.

Sobre la pintura de Diego en la Preparatoria, la prensa adoptó posturas diferentes; los encabezados ratifican lo ya dicho: *Un decorado cubista en la Preparatoria, La decoración de Diego Rivera*. Durante la inauguración, Manuel Maples Arce se refirió al estilo francamente estridentista de Rivera, quien deseaba hacer una obra intensamente nacionalista. Otro intelectual, Renato Molina Enríquez, consideró el mural un ejemplo del arte que Vasconcelos, con su clara mirada de vidente, auguró para América, definiéndolo como el verdadero desarrollo artístico. Así pues, cuando se inauguró oficialmente la segunda decoración del régimen obregonista en un edificio público, aún no había un entendimiento claro de lo que sucedía: eran pinturas cubistas, estridentistas o nacionalistas. El mural no fue comprendido por una amplia mayoría, acostumbrada al arte académico desplegado en las esferas privadas de las casas o en la academia, y cuyo cariz simbolista en algunos edificios públicos era fácilmente asimilado debido al lenguaje alegórico que usaban sus creadores. Entre el público, la decoración de Diego causó disgusto, y la crítica conservadora llamó a sus figuras "monotes".

La Revolución se consolida en los muros

El critico de arte Ortega dio cuenta, en diciembre de 1922, de la formación de un sindicato de pintores; sin embargo, el documento del Sindicato de Obreros, Técnicos Pintores y Escultores (SOTPE) fue publicado en *El Machete* como

hoja volante en la semana del 15 al 30 de junio de 1924, aunque el original, guardado en el archivo de David Alfaro Siqueiros, está fechado el 9 de diciembre de 1923. Este documento llevará al primer quiebre en la producción de murales. Por la importancia del Manifiesto del Sindicato de Obreros Trabajadores, Pintores y Escultores, y porque críticos e historiadores han citado sólo pasajes con harta frecuencia, aquí lo citamos completo, pues sirve para entender la variedad de puntos que tocó y la manera en que los muralistas lo utilizaron en su propio discurso y en la acción:

> Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores
> El Manifiesto que publicamos a continuación fue lanzado por el Sindicato de Pintores y Escultores el 9 de diciembre del año pasado 1923, a raíz del cuartelazo lanzado por don Adolfo de la Huerta, y hoy, cuando la lucha electoral presenta características indudables de un nuevo brote reaccionario, su publicación tiene por objeto ratificarlo en sus lineamientos políticos.
>
> A LA RAZA INDÍGENA HUMILLADA DURANTE SIGLOS; A LOS SOLDADOS CONVERTIDOS EN VERDUGOS POR LOS PRETORIANOS; A LOS OBREROS Y CAMPESINOS AZOTADOS POR LA AVARICIA DE LOS RICOS; A LOS INTELECTUALES QUE NO ESTÉN ENVILECIDOS POR LA BURGUESÍA.
>
> Camaradas:
>
> LA ASONADA MILITAR de Enrique Estrada y Guadalupe Sánchez (los más significativos enemigos de las aspiraciones de los campesinos y de los obreros de México) ha tenido la importancia trascendental de precipitar y aclarar de manera clara la situación social de nuestro País, que por sobre los pequeños accidentes y aspectos de orden puramente político es concretamente la siguiente:
>
> DE UN LADO LA REVOLUCIÓN SOCIAL MÁS IDEOLÓGICAMENTE ORGANIZADA QUE NUNCA, Y DEL OTRO LADO LA BURGUESÍA ARMADA: Soldados del Pueblo, Campesinos y Obreros Armados que defienden sus derechos humanos, contra los soldados del Pueblo arrastrados con engaños o forzados por jefes militares y políticos vendidos a la burguesía.
>
> DEL LADO DE ELLOS, los explotadores del Pueblo en concubinato con los claudicadores que venden la sangre de los Soldados del Pueblo que les confiara la Revolución.
>
> DEL LADO NUESTRO, los que claman por la desaparición de un orden envejecido y cruel, en el que tú, obrero del campo, fecundas la tierra para que su brote se lo trague la rapacidad del encomendero y del político, mientras tú revientas de hambre; en el que tú, obrero de la ciudad, mueves las fábricas, hilas las telas y formas con tus manos todo el confort moderno para solaz de

las prostitutas y zánganos mientras a ti mismo te rajas las carnes de frío; en el que tú, soldado indio, por propia voluntad heroica laboras y entregas tu vida sin tasa para destruir la miseria en la que por siglos ha vivido la gente de tu raza y de tu clase para que después un Sánchez o un Estrada, inutilicen la dádiva grandiosa de tu sangre en beneficio de las sanguijuelas burguesas que chupan la felicidad de tus hijos y te roban el trabajo y la tierra.

NO SOLAMENTE todo lo que es trabajo noble, todo lo que es virtud es don de nuestro pueblo (de nuestros indios muy particularmente), sino la manifestación más pequeña de la existencia física y espiritual de nuestra raza como fuerza étnica, brota de él y lo que es más, facultad admirable y extraordinariamente particular DE HACER BELLEZA: EL ARTE DEL PUEBLO DE MÉXICO ES LA MANIFESTACIÓN ESPIRITUAL MÁS GRANDE Y MÁS SANA DEL MUNDO y su tradición indígena es la mejor de todas. Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva, y es por eso que nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo, por burgués. REPUDIAMOS la pintura de caballete y todo el arte del cenáculo ultra-intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de Arte Monumental por ser de utilidad pública. PROCLAMAMOS que toda manifestación ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe de desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades. PROCLAMAMOS que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del Pueblo, haciendo del Arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate.

PORQUE SABEMOS muy bien que la implantación en México de un gobierno burgués traería consigo la natural depresión en la estética popular indígena de nuestra raza que no vive más que en nuestras clases populares, pero que ya empezaba, sin embargo, a purificar los medios intelectuales de México: LUCHAREMOS POR EVITARLO PORQUE SABEMOS muy bien que el triunfo de las clases populares traerá consigo un florecimiento, no solamente en el orden social, sino un florecimiento unánime del Arte étnico, cosmogónico e históricamente trascendental en la vida de nuestra raza, comparable al de nuestras sociedades autóctonas; LUCHAREMOS SIN DESCANSO POR CONSEGUIRLO.

El triunfo de De la Huerta, de Estrada o de Flores como estética socialmente, sería el triunfo del gusto de las mecanógrafas: la aceptación criolla y

burguesa (que todo lo corrompe) de la música, de la pintura y de la literatura popular, el reinado de lo pintoresco, del "kewpi" norteamericano y la implantación de *L' amore è come Zucchero*. El amor es como azúcar.

EN CONSECUENCIA, LA CONTRARREVOLUCIÓN EN MÉXICO PROLONGARÁ EL DOLOR DEL PUEBLO Y DEPRIMIRÁ SU ESPÍRITU ADMIRABLE.

CON ANTERIORIDAD los miembros del Sindicato de Pintores y Escultores nos adherimos a la candidatura del general D. Plutarco Elías Calles, por considerar que su personalidad definidamente revolucionaria, garantizaba el gobierno de la república, más que ninguna otra, el mejoramiento de las clases productoras de México, adhesión que reiteramos en estos momentos con el convencimiento que nos dan los últimos acontecimientos político-militares y nos ponemos a disposición de su causa, que es la del Pueblo, en la forma que nos requiera.

HACEMOS UN LLAMAMIENTO GENERAL A LOS INTELECTUALES REVOLUCIONARIOS DE MÉXICO PARA QUE OLVIDANDO SU SENTIMENTALISMO Y ZANGANERÍA PROVERBIALES POR MÁS DE UN SIGLO, SE UNAN A NOSOTROS EN LA LUCHA SOCIAL Y ESTÉTICO-EDUCATIVA QUE REALIZAMOS.

EN NOMBRE DE TODA LA SANGRE VERTIDA POR EL PUEBLO EN DIEZ AÑOS DE LUCHA Y FRENTE AL CUARTELAZO REACCIONARIO, HACEMOS UN LLAMAMIENTO URGENTE A TODOS LOS CAMPESINOS, OBREROS Y SOLDADOS REVOLUCIONARIOS DE MÉXICO, PARA QUE COMPRENDIENDO LA IMPORTANCIA VITAL DE LA LUCHA QUE SE AVECINA, Y OLVIDANDO DIFERENCIAS DE TÁCTICA FORMEMOS UN FRENTE ÚNICO PARA COMBATIR AL ENEMIGO COMÚN.

ACONSEJAMOS A LOS SOLDADOS RASOS DEL PUEBLO QUE POR DESCONOCIMIENTO DE LOS ACONTECIMIENTOS Y ENGAÑADOS POR SUS JEFES TRAIDORES ESTÁN A PUNTO DE DERRAMAR LA SANGRE DE SUS HERMANOS DE RAZA Y DE CLASE, MEDITEN QUE CON SUS PROPIAS ARMAS, QUIEREN LOS MISTIFICADORES ARREBATAR LA TIERRA Y EL BIENESTAR DE SUS HERMANOS QUE LA REVOLUCIÓN HABÍA GARANTIZADO CON LAS MISMAS.

POR EL PROLETARIADO DEL MUNDO

México, D.F., a 9 de diciembre de 1923

EL SECRETARIO GENERAL, DAVID ALFARO SIQUEIROS; EL PRIMER VOCAL, DIEGO RIVERA; EL SEGUNDO VOCAL XAVIER GUERRERO, FERMÍN REVUELTAS, JOSÉ CLEMENTE OROZCO, RAMÓN ALVA GUADARRAMA, GERMÁN CUETO Y CARLOS MÉRIDA.

El documento habla por sí mismo: el arte al servicio de la educación y de la lucha. La política y los grupos sociales vinculados al tipo de arte que ganará los muros, y el arte indígena como eje estético y de lucha, no separan el

arte de hoy del producido por las culturas antiguas. Se rescata lo indígena actual, por lo menos en el discurso. Sus repercusiones sobre los muros en el despunte de 1924 serán claras, tanto en el discurso como en la acción de los muralistas afamados y en los que formaron la segunda generación.

A fines de 1923, la política que José Vasconcelos había diseñado se desmoronaba; la desintegración de su equipo comenzó en agosto con la rebelión delahuertista, e igualmente se produjo la división entre los artistas y estudiantes de quienes los vasconcelistas recibían apoyo o desprecio según su filiación política. En noviembre de 1923, el patrocinador, los productores plásticos y los críticos aún no definían el desarrollo del movimiento pictórico. No obstante que el texto del SOTPE había fijado líneas que abrirían, en el discurso, nuevas rutas a los contenidos de las pinturas en los muros, al mismo tiempo se acrecentaron las diferencias de conceptos y prácticas sobre lo que se consideraba nacional. Desde la visión de la izquierda, el mural como arte público aparecía casi como un arma necesaria para hacer la revolución de un arte accesible a todos los sectores de la población.

Si bien ya se habían colocado las primeras intervenciones murales y, después de emitido el Manifiesto, se había observado un primer quiebre, serían los subsecuentes los que darían vida y reconocimiento a un movimiento creado al cabo de la lucha armada. Este trabajo pretende demostrar que la idea de que el movimiento gestado a partir de la Revolución de 1910 estuvo despojado de fisuras, fue una ideologización posterior. Lo que empezó como un renacimiento decorativo se transformó con el tiempo, y las voces de los artistas, críticos e historiadores borraron las fracturas históricas y las divergencias sociales, en su intento por rescatar un proyecto ideológico que nos dotaba de identidad, tanto ante nosotros mismos como de cara al mundo. Francisco Reyes Palma apunta con certeza que todo aquello que se distanciaba del nuevo arte mexicano aparecía como ciego, como "traidor de la cultura Patria", lo que sólo contribuía a incrementar la fuerza del mito; y podemos añadir que los dueños de la palabra fueron, hasta los años cincuenta, los "tres grandes" (Rivera, Orozco y Siqueiros) y, en sus respectivos campos de trabajo, sus epígonos, ya fueran artistas o críticos.

La Preparatoria Nacional como laboratorio

Si bien abundaron los debates sostenidos por los muralistas, por escrito o de frente, en su esfuerzo por llevar a los muros el arte revolucionario, éste se re-

flejó en la pintura de caballete desde la década anterior, como en los cuadros de Fernando Leal.

Sin embargo, trasladarlo a la dimensión de los muros, con un cambio no sólo en la retórica sino en la forma, llevó a los artistas a fundar y defender lo que llegaría a ser una vanguardia. Pronto desaparecieron de la vista pública aquellos murales pintados con lenguajes ocultos, como los del Dr. Atl en el Colegio de San Pedro y San Pablo, y desde la nueva perspectiva, atrás quedaron *El árbol de la vida* y *La Creación*; las escenas de la Revolución empezaron a volcarse en los muros, y algunos artistas comenzaron a dar cuenta de su compromiso con las luchas sindicales.

Desde 1867, la Escuela Nacional Preparatoria ocupaba el Antiguo Colegio de San Ildefonso, donde Gabino Barreda había implantado el positivismo. Cuando Justo Sierra decidió reinstalar la Universidad, ésta se ubicó en el mismo edificio, donde permaneció hasta 1914.

Tres rectángulos conforman la planta del edificio de la Preparatoria. Al oriente se localiza el llamado Colegio Chico; al centro, el Colegio de Pasantes, y anexo a éste, el Colegio Grande.

En 1922, Ramón Alva de la Canal comenzó a pintar *El desembarque de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas*, que ocupa un costado de la entrada principal a San Ildefonso; un año más tarde, Fermín Revueltas inició el tema *Alegoría de la Virgen de Guadalupe*. Para entonces, otros artistas pintaban los muros de las escaleras del Patio Grande: Jean Charlot, la *Conquista de Tenochtitlán*, y Fernando Leal, *La fiesta del Señor de Chalma*. David Alfaro Siqueiros ocupó un espacio en el Patio Chico, y José Clemente Orozco hizo lo propio en los tres corredores que corresponden a los pisos del lado norte del Patio Grande, y en los plafones de la escalera donde pintaban Charlot y Leal. A la sazón, Diego Rivera se encontraba pintando la Secretaría de Educación Pública a tres cuadras de ahí. En resumen: fue en los muros de estos edificios donde, como afirma Francisco Reyes Palma, México inauguró el quiebre cultural y la incursión en vías nunca antes transitadas que luego apoyarían la reafirmación identitaria, tanto en la vecina potencia del norte como en el resto de América.

Fue durante 1922 y 1923 cuando estos artistas convivieron y experimentaron con la técnica del fresco y la encáustica; exploraron temas, formas, perspectivas, colores, y el traspaso de dibujos a muros: imaginar ese hervidero y experimentación resulta a todas luces fascinante. Lo que llegaría a ser el movimiento muralista mexicano emergió de esa suerte de laboratorio que fue la Escuela Nacional Preparatoria, lo mismo que de los murales de Diego en la Secretaría de Educación Pública.

Imposible en este espacio reducido, hacer un alto en cada uno de los murales, o introducirnos en las particularidades de los artistas y en sus intenciones de plasmar varias lecturas para el ojo observador. Nos quedaremos con los murales que muestran un quiebre en este proceso de producción del movimiento.

La obra de José Clemente Orozco en la Preparatoria abarca dos etapas: la de 1923 y la de 1926, cuando destruyó algunos frescos de su primera producción para sustituirlos por otros de diferente mensaje.

¿Cómo designarlos? Carecen de un título que los particularice; los nombres asignados cambian de un crítico a otro. El primero en titularlos fue Jean Charlot, y el segundo, Justino Fernández; ambos en vida del pintor. En la planta baja, cada muro separado por una arcada lleva un nombre. Los murales de 1923-1924, en las bóvedas de la escalera del Patio Grande —donde se desarrolla el tema del mestizaje con las figuras de Hernán Cortés y la Malinche, y el de la conquista espiritual representada por el trabajo de los franciscanos— se nombran por la figura emblemática que los distingue. Al igual que en una cinta cinematográfica, Orozco expone en el primer piso ideas que se desarrollan en cada recuadro; Justino Fernández los denominó a todos de manera global *Falsedades sociales*, para luego especificar cada cual.

Los primeros contratos para decorar los muros no contemplaron a José Clemente Orozco; no fue hasta 1923 cuando empezó los murales de la Preparatoria, tras una elogiosa conferencia del poeta Juan José Tablada, en la que lo comparaba con Goya y Daumier por sus representaciones irónicas y vivaces del pueblo. Orozco mismo, en un texto escrito poco antes de pintar los murales de la Preparatoria, no mencionó la posibilidad de usar temas revolucionarios; en cambio, expresó su desdén hacia la pintura folclorista, e incluso afirmó: "ni en la exposición de 1916 ni en ninguna de mis obras serias, hay un solo huarache ni un sombrero ancho"; será por eso que sus primeros murales, comenzados en abril de 1923, están más relacionados con la teosofía que con la Revolución. No sería sino hasta fines de 1923, después de firmar el manifiesto del SOTPE y de la publicación de los artículos de David Alfaro Siqueiros y del ingeniero Juan Hernández Araujo —seudónimo de Jean Charlot y David Alfaro Siqueiros—, cuando Orozco cambiaría de actitud en su acercamiento a los muros. Charlot y Siqueiros, en cuatro artículos extensos publicados en junio de 1923, clasificaron a los artistas; aquí ofrecemos una síntesis de dicha clasificación:

1. Pintores con malas y envejecidas influencias extranjeras, sin contribución estética: Ramos Martínez y sus discípulos.

2. Pintores con grandes contribuciones estéticas locales precursores del movimiento actual: Joaquín Clausell y José Clemente Orozco (ese pintor se renueva y trabaja actualmente de acuerdo a las nuevas tendencias), Cano y Martínez Pintao. Arte Popular en general: Posada y Panduro.
3. Pintores con influencias extranjeras (de coreografías modernas, especialmente *rusas muy norteamericanas* [con obvia ironía], que han buscado las características en el lado pintoresco del arte popular y en las particularidades regionales: Adolfo Best Maugard y sus discípulos profesores de las escuelas primarias y normales, Manuel Rodríguez Lozano, Abraham Ángel, Nahui Ollin, Centurión, Dr. Atl, Carlos Mérida, Roberto Montenegro (en su última época), Tamayo, Ledesma, Rosario Cabrera.
4. Pintores importadores de los últimos movimientos europeos y por ende de la buena tradición, Diego M. Rivera, David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot.
5. Pintores de la última generación que han recibido la nueva y mejor tradición occidental, de contribución estética local muy visible y que forman con los inmediatos anteriores, el grupo cuyo principal fundamento radica en el estudio de la antigüedad y en la observación documental del arte popular: Fermín Revueltas, Ramón Alva, Xavier Guerrero, Amado de la Cueva e Ignacio Asúnsolo.

A José Clemente Orozco, pese a su pertenencia a la generación de Saturnino Herrán y Roberto Montenegro, entre otros, lo reconocen como un pintor que se renueva y trabaja con las nuevas tendencias; es decir, que está experimentando en sus trabajos de la Escuela Nacional Preparatoria. A despecho de su cercanía con los simbolistas y a los modernistas, cuando Orozco empezó a pintar en la Preparatoria comenzó su desprendimiento de estas tendencias, lo cual explica su cambio a finales de 1923, cuando destruyó tres de los primeros murales de la planta baja, dejando en pie sólo *Maternidad*. Ya para entonces, según su autobiografía (escrita y publicada por entregas en los años cuarenta), sus ideas son más afines al manifiesto del SOTPE:

> La pintura mural […] liquidó toda una época de bohemia embrutecedora de mixtificadores que vivían una vida de zánganos en su torre de marfil, infecto tugurio, alcoholizados, con una guitarra en los brazos y fingiendo un idealismo absurdo, mendigos de una sociedad ya muy podrida y próxima a desaparecer. Los pintores de ahora son hombres de acción […] ávidos de saberlo y entenderlo todo y de tomar cuanto antes su puesto en la creación de un mundo nuevo.

La transformación de la pintura de Orozco, según Renato González Mello en su libro *Orozco ¿pintor revolucionario?*, se debió a tres razones: la rebelión delahuertista, que trajo a la mesa la discusión sobre la guerra de facciones; el segundo punto sería destacado por el pintor Manuel Rodríguez Lozano, amigo de Orozco, cuando señaló que el error de los muralistas era no tener en cuenta la arquitectura para adecuar sus murales al espacio, y pintar figuras de cuatro metros o más, olvidando que los edificios habían sido construidos a escala humana. Como tercer argumento, González Mello planteó la influencia de la pintura metafísica de De Chirico sobre muchos pintores de la escuela mexicana, entre otros, José Clemente Orozco.

Vayamos con orden en el estudio de los murales de Orozco producidos a partir de abril de 1923, cuando empieza el proyecto de la Preparatoria Nacional. Según Fausto Ramírez en su estudio *Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco*:

> …el artista concibió un programa iconográfico con el tema general de *Los dones que recibe el hombre de la naturaleza*, pronto parece haber modificado su idea inicial y en la planta baja del Patio Grande realizó cuatro tableros continuos que representaban de izquierda a derecha, según Justino Fernández: *Cristo destruyendo su cruz* (o *La nueva redención* como lo llama Charlot), *Los elementos* (*La primavera*, siguiendo a Charlot), *La lucha del hombre con la naturaleza* (o *El hombre estrangulando a un gorila* de acuerdo a Charlot) y *Maternidad*.

Un alto merece uno de los murales destruidos: *Los elementos*, o *Primavera*, o *Juventud*. Orozco escribió: "Alegoría del sol y un grupo de colegialas, de armonía muy cálida; líneas de movimiento; grandes masas muy dinámicas y ascendentes, sobre el grupo de colegialas cuyos contornos pueden apreciarse en uno de los bocetos preparatorios". Y continuando con el estudio de Fausto Ramírez:

> […] se veía un hombre musculoso, corriendo a grandes zancadas, sin que las chicas parecieran advertirlo, en ese año Orozco hizo su segundo cambio, intercambió a las colegialas por una figura femenina de significación cósmica, que ostentaba motivos vegetales y florales en las extremidades; representaba a la tierra y servía de complemento a la figura masculina del fuego, del sol, pintada en la mitad superior.

Insatisfecho con el tablero de *Los elementos*, lo destruyó en 1923 y decidió sustituirlo con *Tezozomoc* (se guarda un boceto de éste fechado en 1922), ya

que en opinión de Ramírez su vigorosa y sobria composición se equilibraba mejor con el tablero de *Maternidad*. Otro de los murales destruido en esa época fue *Tropas defendiendo un banco contra los huelguistas*. En una carta a Vasconcelos, fechada en abril de 1924, el artista explicó:

> Puede usted creer que continuaré trabajando con todo entusiasmo y toda energía y que las demoras habidas, o no han dependido de mi voluntad o han tenido por causa el hecho de que estamos haciendo algo que no tenía ni tiene aún antecedentes ni tradición, y por consecuencia hubo que hacer ensayos y experimentos; pequeños fracasos engendradores de grandes éxitos. De hoy en adelante puedo trabajar de un modo seguro y preciso, porque soy dueño de una técnica completa y poderosa […] Como usted podrá haber visto he logrado una gran brillantez y permanencia en el color, solidez de aplanado y sobre todo, mucha velocidad de ejecución pues he llegado a pintar ocho metros en un solo día.

El cambio más sutil se revela, a fines de 1923, en los tres franciscanos pintados en la bóveda de la escalera del Patio Grande. Las figuras se despliegan en relación con la arquitectura; sus dimensiones ya no son apabullantes, son cuerpos humildes que se alargan para mostrar sentimientos cristianos y que, al mismo tiempo, dan vida al espacio; la sobriedad del color responde a la oscuridad del lugar. Asimismo, atrás queda la extrema geometrización y el uso de la calca para traspasar los bocetos al muro, lo cual abre paso a líneas más libres.

Un cambio mayor se evidencia en el corredor del primer piso, definido por Justino Fernández como *Falsedades sociales*. Ahí se muestra la manera en que Orozco abordará el tema de la Revolución, armado de una visión crítica de la civilización burguesa que linda con la caricatura. Es este carácter caricaturesco el que marca una etapa diferente en el muralismo. Si bien Charlot y Siqueiros lo colocaban al lado del arte popular de Posada y Panduro, por las caricaturas que había publicado en periódicos opositores a Madero, no dan cuenta de la manera como integró la soltura y la crítica inherentes a la caricatura a los murales de gran formato. Las caricaturas en periódicos eran pequeñas y su circulación, efímera; en cambio los muros estaban ahí, y continuarían permaneciendo a la vista de todos; primero ante los estudiantes de la Preparatoria, después ante el público de ese espacio, hoy convertido en el Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Forman el ciclo de *Falsedades sociales* los siguientes murales: *Los ricos*, caricatura de la clase burguesa que despliega su supuesta superioridad; *Las*

acechanzas, representan a los enemigos del movimiento sindical, quienes en un doble juego velan por los intereses de los ricos; le sigue *La basura*, donde Orozco plasma todo tipo de símbolos de diversas ideologías que, al unirse, se convierten en basura; continúa con una crítica a la religión, a la que representa como una entidad pasiva que sólo contempla lo que sucede a su alrededor; termina con *La libertad*, *La justicia* y *La ley*, las cuales también están al servicio de las clases pudientes. Orozco introduce en esta serie el valor de la fealdad y la distorsión como parte del arte. El énfasis en el dibujo continúa en los murales caricaturescos del primer piso, donde usa las deformaciones del cuerpo como identidad de la clase representada.

En 1924, los murales de Orozco fueron atacados y *Maternidad* fue el más criticado por la sociedad conservadora, que vio equivocadamente ahí a una virgen desnuda rodeada por cuatro ángeles flotantes; una segunda figura femenina, sentada en el suelo, ofrece uvas al grupo de supuestos serafines.

Una caricatura, la del líder sindical Luis Napoleón Morones, provocó la rescisión inmediata del contrato de Orozco en la Preparatoria, según apunta González Mello. En 1925, ya sin este trabajo, el pintor se concentró en el mural *Omnisciencia*, en la Casa de los Azulejos y bajo el patrocinio privado de Francisco Sergio Iturbe; en ese trabajo Orozco retomó la faceta simbolista de 1923. Al terminarlo, retornó a la Preparatoria en 1926, donde completó el conjunto en el segundo piso. En cuanto a los cuatro murales de la planta baja, decidió conservar sólo *Maternidad* y sustituir los restantes con temas revolucionarios: *La huelga, La trinchera y El viejo orden*. Sin embargo, lejos de mitificar la temática revolucionaria, de hacer del campo de batalla el espacio para unificar campesinos, soldados y obreros bajo la bandera de la victoria, Orozco mostró los saldos: sacrificio, destrucción y muerte de una revolución inconclusa.

El pintor abandonó el país en 1927 y permaneció en Estados Unidos hasta 1934. En ese país dejó murales en la School of Social Research (1930-1931), en Pomona College (1930) y en Darmouth College (1932-1934).

Mientras tanto, Diego realizaba los murales de la Secretaría de Educación Pública (SEP), donde continuó trabajando hasta concluir las obras del tercer piso, aun después de que Vasconcelos renunciara a su cargo de secretario. Las limitaciones de espacio impiden adentrarnos en la historia de los murales de la SEP, pero nuevas investigaciones han encontrado una doble lectura en los muros del primer patio. Diego Rivera narró diferentes episodios de la Revolución, de su viaje a Tehuantepec y del primer mural pintado en el cubo de la escalera de la SEP; pero hay otra narrativa que González Mello, al hacer una

lectura global, permite, y es la reconstrucción de las etapas del aprendizaje de la masonería, desde el inicio hasta la culminación. Mucho se ha hablado de la teosofía y de los estudios filosóficos de Vasconcelos unidos al pensamiento ateneísta; sin embargo, en fechas recientes se encontró una fotografía donde Vasconcelos aparece en la inauguración de un monumento masón dedicado a Benito Juárez en Zacatlán de las Manzanas. ¿Qué hacia ahí Vasconcelos si no era masón? La pregunta queda en el aire, en espera de un trabajo dedicado al tema.

A su vez, David Alfaro Siqueiros, después de un confinamiento judicial en Taxco (1931), abandonó el país; ya había sido precedido por Orozco, debido a las escasas oportunidades para desarrollar obra mural.

En manos de Diego Rivera y sus discípulos quedó el muralismo; entre 1928 y 1932, Rivera tuvo a su cargo la decoración de la Secretaria de Educación Pública, la Secretaría de Salubridad y el Palacio Nacional, en la ciudad de México; del Palacio de Cortés en Cuernavaca, Morelos, y de la Capilla de la Escuela de Agricultura en Chapingo, Estado de México. Sólo Fernando Leal, en 1930, comenzó a pintar un mural en el exterior del Anfiteatro Bolívar en la Preparatoria Nacional, el cual terminó al cabo de doce años.

El número de murales decreció y puede observarse un claro desplazamiento hacia el patrocinio privado de bancos, hoteles y restaurantes; además, la práctica del muralismo revolucionario salió fuera de la capital.

Para 1929 era patente la división entre los muralistas y sus patrocinadores. Desde Estados Unidos, Vasconcelos abjuraba de Rivera, quien dirigía la campaña presidencial de Pedro Rodríguez Triana en contra del propio Vasconcelos. Orozco y Siqueiros continuaban en el extranjero por diversas desavenencias con el callismo.

El mural a las escuelas

Fue una generación más joven la que continuaría la difusión del muralismo como mensaje, tanto por medio de un lenguaje figurativo como mediante los diversos destinos de la obra en la ciudad y en los estados. Así se estableció el mural como una vía para mostrar a niños y padres un lenguaje visual vanguardista que modeló una visión más acorde con los nuevos supuestos discursivos de la Revolución.

Parte significativa de la educación y formación cultural de la niñez y la juventud se sustentó en su contacto con la obra mural en las escuelas. Entre 1932 y 1933, la Secretaría de Educación Pública, con el apoyo económico del

Departamento Central (hoy, Gobierno del Distrito Federal), se dio a la magna tarea de reconstruir escuelas y edificar treinta centros educativos ubicados en colonias populares de los alrededores de la ciudad. En la publicación *Memoria del Departamento Central* aparece una mención a obras destinadas a incidir de una u otra manera en la transformación social del individuo, planteada a partir de los postulados revolucionarios. A las escuelas se asignaba la función de "modificar sus costumbres [las de los niños], su ideología y su modo de vivir en la sociedad con lo cual la Revolución habrá cumplido con uno de sus principios ante el pueblo de la Ciudad de México". Y la tarea de construir escuelas fue encomendada al arquitecto y muralista Juan O'Gorman, por entonces jefe de la Oficina de Edificios Públicos del Departamento Central. El propósito era construir escuelas económicas, cómodas, resistentes e higiénicas.

Aunadas con las medidas políticas del maximato (1928-1934), estas construcciones fueron dando forma a la estructura requerida para la institucionalización de los postulados revolucionarios. Los planteamientos del discurso posrevolucionario se fueron plasmando no sólo en libros, sino en las escuelas y en los monumentos como expresión física y cotidiana de la ideología triunfalista. En piedra se consolidaron los héroes revolucionarios; así se proyectaron el monumento a Álvaro Obregón y el dedicado a la Revolución en la ciudad de México, entre otros.

Para el programa de murales en las escuelas, se llamó a pintores seguidores de los llamados "tres grandes". Hoy cabe preguntar: ¿por qué si este programa fue tan valioso en esos momentos, muchos de los murales han desaparecido o se encuentran en pésimas condiciones? ¿Por qué "los tres grandes" no participaron en dicha campaña? ¿Y qué pensaron los padres de familia de los discursos altisonantes de algunos muros? La implantación de modelos educativos con sentido social y carácter público tuvo que enfrentarse a los sectores más conservadores e intransigentes (no es accidental que la guerra cristera de finales de los años veinte tuviera como enemigos a los maestros, ese pequeño sector del gobierno). La mayoría de estas obras ha desaparecido por diversos factores: ignorancia, censura de contenidos y de formas, ya que los muralistas no sólo se ocuparon de desarrollar temas históricos, sino que plasmaron sucesos contemporáneos y abordaron aspectos de la educación sexual.

No ignoramos que el discurso del muralismo en centros educativos hasta los años sesenta, obedeció a otra lógica que utilizó el éxito de los murales anteriores; sin embargo, sus postulados variaron mucho respecto de lo que en este capítulo se plantea, es decir, averiguar cuál fue el sentido didáctico y trasgresor de los murales en los años treinta, cuando terminaba la guerra

cristera. Muralistas como Ángel Bracho, Pablo O'Higgins y otros habían pertenecido a las misiones culturales, lo que les permitió darse cuenta de las condiciones de las comunidades agrarias. O'Higgins formó parte de las misiones en 1928-1929; recorrió los estados de Durango y Zacatecas, donde el sistema educativo integral no sólo enseñaba a leer sino que rescataba la cultura regional.

No todos los muralistas estaban a favor de llevar los murales a las escuelas: Carlos Mérida, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, por ejemplo, no compartían la visión indigenista y populista que algunos muralistas de la segunda generación adoptaron; en cambio, defendían la creación universalista o bien el trabajo revolucionario.

La ideología revolucionaria camina al mercado

Uno de los sectores centrales cuya educación preocupaba al gobierno era la población marginada de la ciudad de México que se estableció, desde tiempos de la Colonia, en la zona noreste; para esa población se construyó el mercado Abelardo Rodríguez con todos los adelantos vigentes en cuanto a tecnología de refrigeración e higiene. Como parte de la construcción, se rediseñaron calles conforme a una retícula, y se intervinieron edificios coloniales como el Antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo, que perdió uno de sus claustros y un patio trasero. Para que el cambio no fuera tan notorio, se exigió que las nuevas construcciones siguieran un estilo neocolonial.

Al proyecto del mercado se añadió el Centro Cultural Álvaro Obregón, el cual comprendió la edificación de un teatro, estancias para los niños de las vendedoras, así como clínicas para dar servicio a la comunidad. Este vasto proyecto incluyó un programa de decoración mural, cuya finalidad sería fomentar, con imágenes, los hábitos alimenticios que harían de los miembros de esta comunidad ciudadanos más sanos; los murales les explicarían el valor de la higiene, los problemas de las plagas en las plantas, el comercio de verduras, y el valor de las vitaminas. La educación era una constante en los programas gubernamentales de los años treinta, y para lograr su continuidad se contrató a muralistas; sus obras difundirían el valor nutritivo de los alimentos ahí expendidos.

Al mercado Abelardo L. Rodríguez y al Centro Cultural Álvaro Obregón se les asignó, según la *Memoria del Distrito Central*, la función de mejorar la situación económica, moral y social de los comerciantes de acuerdo con los postulados revolucionarios.

Para llevar a cabo el programa de decoración mural, se llamó a Diego Rivera; sin embargo, el pintor sólo se comprometió a fungir como asesor artístico de algunos alumnos o de artistas que habían sido sus ayudantes. Los contenidos del SOTPE habían quedado, para Diego, como discurso lejano.

La mayoría de los murales se encontraba en edificios públicos y escuelas, no en mercados. El mercado Abelardo L. Rodríguez fue el primero en ser ataviado con murales, los cuales fueron patrocinados por el Departamento Central a instancias de uno de sus funcionarios: Antonio Mediz Bolio, poeta yucateco. Se tienen varias versiones acerca de cómo se conformó el equipo de trabajo. Mary Randolph, en un artículo, escribió:

> …le fue dado a Rivera el contrato para pintar el mercado y por no tener tiempo llamó a sus alumnos para que elaboraran bajo su supervisión murales en los que se tratara científicamente el tema de la nutrición.

Aunque esta afirmación no ha podido verificarse en su totalidad, sabemos que los pintores participantes, Miguel Tzab, Ángel Bracho y Antonio Pujol, habían sido alumnos de Rivera en la Escuela de San Carlos; y Pablo O'Higgins y Ramón Alva Guadarrama fueron sus ayudantes en los muros de la Secretaría de Educación Pública y de la Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo.

La segunda versión proviene de una entrevista con Miguel Tzab, quien sostuvo que la promoción de la obra estuvo a cargo de Antonio Mediz Bolio, director cívico del Departamento Central.

Una tercera versión se desprende de las cartas que Pablo O'Higgins envió a la pintora Marion Greenwood en la primavera y verano de 1934, y que fueron encontradas por James Oles en la Biblioteca de la Universidad de Yale. En marzo, el pintor escribió que "después de dos o tres entrevistas con Mediz Bolio las cosas parecen más definitivas, sin embargo no será sino hasta el lunes cuando sepamos algo oficial". En mayo del mismo año, parte del planteamiento de Mary Randolph se revela como cierto, pues O'Higgins le escribe a Marion:

> Diego ha coaccionado a Mediz Bolio para que Leopoldo [Méndez] pinte dos paredes y el teatro, cosa que a él no le parece, pues lo pondría como parte del equipo de Diego quien últimamente se ha afiliado con Trotsky. Sería mejor si tuviéramos a Siqueiros de nuestro lado. Tal vez en dos meses de intrigar las cosas cambien.

En junio, O'Higgins envió a Marion un pequeño plano con los nombres de los artistas que participarían y los espacios asignados. Las sorpresas son varias: Diego ejecutaría el portal de entrada y el teatro; José Clemente Orozco, las paredes que daban al interior del mercado; y León Venado, algunos de los arcos entre el mercado y el patio del Centro Cívico. A pesar de que O'Higgins propuso a Siqueiros, el Departamento nunca lo aceptó. Por otra parte, la distribución que describió O'Higgins cambió: Rivera, Orozco y Venado no ejecutaron mural alguno.

Una vez integrado el grupo inicial de pintores, se estipuló en el contrato que ninguno de los artistas participantes podía variar los bocetos presentados, a menos que conviniera en que por "la índole artística del trabajo que se contrata, el contratista tendrá libertad para el desarrollo e interpretación final artística de sus bocetos", según el documento 339 del Archivo de Obras públicas del Departamento del Distrito Federal.

Se conservan los bocetos para los murales de Miguel Tzab, Pablo O'Higgins y Marion Greenwood, todos con el visto bueno de Diego Rivera (otorgado el 28 de marzo de 1935) y de Tzab, y con la aprobación de Antonio Mediz Bolio. O'Higgins se apegó a su proyecto, salvo en algunos detalles: por ejemplo, introdujo el Código Agrario e intercaló elementos en las bóvedas (espacios no contemplados en el proyecto aprobado) que modificaron la lectura del muro. Vimos el proyecto de Pablo O'Higgins en su estudio; el de Miguel Tzab pertenecía a su autor, hoy fallecido; y el de Marion Greenwood está reproducido en el libro de James Oles.

¿Cuál era la base de esos jóvenes artistas para emprender una obra de esa magnitud? ¿Existía algún cuerpo teórico coherente que ofreciera el muralismo en ese momento para conformarlos como grupo? Aquí presentamos algunos antecedentes:

Desde el comienzo del muralismo, en 1921, se fueron estableciendo dos corrientes que Renato González Mello ha clasificado como esotéricas y exotéricas; en una segunda etapa, la confrontación de Siqueiros fue abierta, tanto en artículos publicados como en las conferencias celebradas en el Palacio de Bellas Artes, en 1935.

Siqueiros atribuyó la crisis de la pintura mexicana moderna y la pérdida de la plataforma social de sus orígenes —fruto intelectual de la Revolución— a la aparición y desarrollo de un mercado privado: "Cuidado con el arte 'Mexican curious' subordinado a la demanda de lo pintoresco que exige el turismo [...] Las fuentes profundas de la tradición mexicana no están en los aspectos superficiales, en las expresiones pintorescas, en pueriles formas de mexicanidad, o el empleo de estilos provenientes de la escultura autóctona".

En respuesta a los artículos de Siqueiros, Rivera ofreció, en agosto de 1935, una serie de conferencias centradas en "Las artes y su papel revolucionario en la cultura". Al día siguiente, Siqueiros criticó a Rivera, interrumpió la conferencia y exigió la oportunidad de responder y defenderse. La primera de estas sesiones tuvo lugar en el Palacio de Bellas Artes, la siguiente en la Casa del Pueblo. Durante los días 6, 7 y 10 de septiembre, como apunta Raquel Tibol, Rivera y Siqueiros discutieron en público; entre los asistentes se encontraban Pablo O'Higgins, Antonio Pujol y Ángel Bracho, según consigna Tibol.

La discusión de 1935 acerca del muralismo polarizó a los artistas alrededor de Rivera y Siqueiros, y, como se constata en la correspondencia de O'Higgins a Greenwood, los artistas del mercado Abelardo Rodríguez hubieran preferido adherirse a Siqueiros, aunque Rivera fuera su "fiador artístico". O'Higgins, como miembro del Partido Comunista desde 1927, no ignoraba la lucha entre estalinistas y trotskistas, a la que alude en su correspondencia.

Si al muralismo se habían unido artistas de todas las tendencias, llevados por la euforia posrevolucionaria, para 1934 ya algunos, como Orozco y Siqueiros, habían cobrado conciencia de que existían dos muralismos: uno de consolidación, patrocinado por el gobierno y dedicado a institucionalizar la gesta revolucionaria, y otro de ruptura, que debía buscar diversos canales de patrocinio y no compartía las líneas dictadas por los gobiernos derivados de la Revolución.

A manera de frente cultural, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR, 1933-1938) logró mantenerse activa durante más de un lustro y atraer adeptos, entre otros a los jóvenes muralistas del mercado, que desde ahí obtuvieron un panorama más amplio de las políticas culturales favorecidas por los distintos sectores. A partir de noviembre de 1934, la revista *Frente a Frente*, órgano de la LEAR, difundió la actividad en curso y utilizó la gráfica como instrumento didáctico y de denuncia, al servicio del trabajador. Cabe mencionar que el papel de Rivera en la LEAR fue ejemplo incuestionable del intelectual contrarrevolucionario, como afirma James Oles.

El nuevo rumbo marcado por la política del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940) influyó en los jóvenes pintores que no habían participado en el movimiento revolucionario. La política cardenista creyó que con la organización de las masas y la reivindicación de la ideología revolucionaria, se lograría reconstruir el poder; a su vez, los artistas pensaron que la pintura mural recobraría su función primordial, y así podrían vincularse a una lucha en la que no les había tocado combatir. En una confusión muchas veces reduccionista, la representación del proletariado acabó por cumplir la tarea de salvar la cultura nacional, tarea que los artistas se planteaban como obligatoria.

La política interna del régimen cardenista, que encajó con la política exterior en contra del fascismo, internacionalizó a los artistas participantes en el movimiento revolucionario. Para éstos, la Revolución no se limitaba a la lucha armada vivida en el país, sino que formaba parte de la revolución mundial. Una muestra de esta situación puede verse en el cambio en los murales del mercado Abelardo L. Rodríguez: el interés en la alimentación e higiene se amplió y relacionó con el proletariado y sus vínculos con los productos primarios y el mercado internacional, en una visión utópica que proponía terminar con el binomio explotado-explotador. Como jóvenes muralistas, tenían presente el legado del Manifiesto del SOTPE y lo aplicaron en los muros.

En el mercado Abelardo L. Rodríguez se dieron cita dos clases de muralismo: el tradicional y el de vanguardia, que no se adecuaba a la imagen que el gobierno deseaba. Así, Antonio Pujol (1913-1995), por ejemplo, comenzó por pintar el maíz y sus plagas, y acabó pintando la problemática minera, ajena al mercado, pero no a la circunstancia social del país. Pablo O'Higgins (1904-1983), en sus primeros muros, mostró un dejo de la pintura de Millet que pronto abandonó; y en las paredes y bóvedas del Patio de San Gregorio, dejó clara la explotación de los campesinos a manos de los grandes acaparadores que luego vendían el producto y manipulaban al productor en tiempos de guerra, usándolo como "carne de cañón". La gran escalera principal se asignó a Ángel Bracho (1911- 2003); en las bóvedas pintó los beneficios de las vitaminas, usando las formas características del cómic para marcar el problema racial: los personajes de piel blanca eran los bien alimentados, mientras que los morenos se hundían en la desnutrición; a su vez, Marion Greenwood (1909-1970) recurrió a una visión idílica para representar la llegada al mercado de las verduras trasladadas por los canales; pero al subir la escalera, sus murales cobraron otra fuerza al evidenciar la explotación de los cañeros. En el espacio opuesto, su hermana Grace Greenwood (1912-1979) pintó la infamia del trabajo en las minas, los accidentes y la explotación del minero por parte de la clase alta. Al unirse ambos murales, se lee: "Trabajadores del mundo, uníos". Pujol, Bracho, O'Higgins, Marion y Grace Greenwood dieron muestras de transformaciones, tanto en el color como en el concepto de sus obras; podríamos decir que comenzaron con un estilo riveriano y terminaron con uno siqueiriano.

Los demás artistas, Pedro Rendón, Ramón Alva Guadarrama (1892-2004) y Miguel Tzab (1908-2003), mantuvieron un tratamiento tradicional; lo *naïve* y popular se acendró en Alva Guadarrama y Pedro Rendón, y el tinte prehispanista en Tzab.

De los dos restantes, Raúl Gamboa siguió los pasos de los primeros, pero con un esquematismo brutal; en cambio, Isamu Noguchi innovó el lenguaje, construyendo un relieve en cemento donde el realismo empezó a desaparecer debido a la voluntad del pintor de comunicarse con los concurrentes al mercado de una manera más simbólica y con una clara postura antifascista.

El mercado es un ejemplo cabal de cómo los mensajes sobre nutrición e higiene cambiaron de ruta hacia temas politizados donde se llegaba a la raíz del problema, en términos de lucha política, mostrando el binomio explotado-explotador. Es muy probable que esta actitud haya provocado que no se renovaran los contratos y el asunto quedara como una censura encubierta.

El mural se sacraliza

En 1935, mientras los artistas discutían los rumbos que debía seguir el muralismo, las teorías se radicalizaron, lo cual condujo a la apertura de distintos frentes: desde un amplio programa de murales didácticos en escuelas y mercados, hasta relatos de diversos episodios en las paredes de algunos bancos, sin que faltaran las glorias de Xochimilco para atraer turismo a los hoteles. Otro espacio que ocuparon fue el de los museos: entraron como muros movibles en calidad de objetos de arte y como testimonio de que, con el movimiento revolucionario, se había alcanzado la cristalización y sacralización de lo que debía ser entendido como un arte nacional: un quiebre más en la línea de producción del muralismo. Dos tableros se elaboraron en 1934, uno de Diego Rivera y otro de José Clemente Orozco, ambos pintados en el interior del Palacio de Bellas Artes, con el fin de que estuvieran listos para la inauguración del edificio, que se llevaría a cabo en octubre de 1934, a treinta años de haberse iniciado su construcción. La prensa "reaccionaria" criticó la reapertura del Palacio de Bellas Artes, debido al hundimiento del edificio; y los revolucionarios se vieron en graves aprietos para justificarla. Como dice González Mello: "La crítica al Palacio arreció con su inauguración en octubre de 1934 y ya no involucró sólo el estilo arquitectónico". El periódico *Excélsior* reconoció que el pueblo había acudido al "plastodonte blanco", aunque no para ver el arte revolucionario de Orozco y Rivera, sino la exposición de pintura europea con la que se inauguró el recinto.

El Palacio no fue la única obra del Porfiriato que se concluyó en esa década, sino que fue parte de un programa de urbanización que abarcó los edificios que la Revolución había dejado inconclusos. El gasto para terminar

el Palacio fue de cuatro millones de pesos. Ya en la época porfiriana se había pensado en decorar con murales el edificio, al estilo de *panneaux décoratifs*; el artista escogido, Saturnino Herrán, preparó bocetos para los espacios, pero su muerte prematura y el estallido de la Revolución, frustraron el proyecto.

A su regreso de una estancia prolongada en Estados Unidos, José Clemente Orozco pintó *Mundo prostituido*, nombrado *Catarsis* por Justino Fernández; un largo panel (4.44 x 11.45) con la técnica del fresco. Se ubicó en el tercer piso del Palacio de Bellas Artes, en el muro opuesto a donde Diego Rivera se encontraba pintando *El hombre en el cruce de los caminos*, mural que había sido destruido en el Rockefeller Center, en Nueva York, y ahora, con algunos cambios, recreaba en México. Un bastidor de acero revestido de alambre y metal desplegado (4.85 x 11.45) sirvió de soporte a la mezcla de cemento, cal, arena y polvo de mármol sobre la que se aplicó el fresco. Para el mural de Nueva York, Diego había escrito un guión con una elaborada descripción:

> En el centro queda expresado el hombre en su triple aspecto, el campesino que desarrolla a partir de la tierra los productos que son fundamento y riqueza de todos las riquezas de la humanidad; el obrero de las ciudades que transforma y distribuye las materias concedidas por la tierra; y el soldado, que, bajo la Fuerza ética que genera mártires en religiones y guerras, representa el sacrificio. El Hombre, representado por estas tres figuras, mira con incertidumbre pero esperanzado hacia un equilibrio futuro más completo entre el Desarrollo Técnico y Ético de la Humanidad necesarios para la consecución de un Nuevo Orden, más Humano y Lógico.

Rivera dedicó y entregó a la esposa de John D. Rockefeller un boceto donde el hombre en el centro del mural correspondía a la descripción anterior; sin embargo, en el mural, la unión de campesino, obrero y soldado no aparecía tan clara como en el boceto, donde uno se encontraba al lado del otro; además, el pintor añadió otro personaje a su mural: la cabeza de Lenin a la izquierda de la gran figura central. El cambio fue notorio; en mayo de 1933 se le pidió por todos los medios que lo retirara y el artista se rehusó; abandonó el mural sin terminar, como lo atestiguan las fotografías, y regresó a México. Un juego bisagra nos oculta una polémica mayor entre lo que se muestra y lo que se oculta, pues lo que Diego propuso a la Radio Corporation of America (RCA), era una forma de comunicación mediante la radio donde los oyentes tuvieran no sólo un papel receptivo sino activo, y esta propuesta, en el edificio de la RCA, resultaba inaceptable. El mural se repitió en México con

los cambios que Diego quiso. Al llegar a México Rivera venía precedido de enorme fama, por ser un "antiimperialista" que se había opuesto a quien había destruido sus murales. Irene Hernner ha reunido en un libro todos los artículos periodísticos que resultaron de esta polémica. Rafael García Granados escribió en *Excélsior*:

> Nuestro Diego vuelve a ser el platillo del día. Con su no desmentida habilidad financiera, aprovecha todas las circunstancias para que se hable de él. Si en vez de ser pintor hubiera sido publicista, ocuparía sin duda el primer lugar en el mundo del anuncio.
>
> Después de haber recibido la pitanza convenida sin hacer el menor aspaviento (por el fresco que no acabó de pintar en Radio City) pone el grito en el cielo porque el firmante del cheque destruye la obra.

Otros periódicos como el *New York Times* se preguntaron si una obra de arte debía ser destruida al dictado del mecenas. *Excélsior* anunció el 22 de julio de 1934:

> Se informa que Diego Rivera pintará para el Palacio de Bellas Artes en México una reproducción exacta del mural que fue destruido en el Centro Rockefeller. Así parece que México será beneficiado por la famosa controversia en Radio City, pero no significa que Rivera tenga razón en ese caso. En todo caso el éxito de Rivera en la Ciudad de México significa que no tenía nada que hacer en el Centro Rockefeller.
>
> Esta posición parte de la tesis de que la concepción de una pintura mural debe ir de acuerdo con el lugar en que estará. Si es rechazado el mural de Rivera queda muy bien en el México revolucionario, así, no puede ser lo más indicado para un monumento arquitectónico del capitalismo norteamericano. Si el mural de Rivera resulta ser completamente apropiado para un museo de Bellas Artes, definitivamente no será la mejor concepción para el vestíbulo de un gran edificio de negocios.

Sería con la segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría que los murales de contenido social quedarían totalmente marginados en Estados Unidos; el vocabulario realista sería estigmatizado como realismo socialista; y el arte patrocinado por los nuevos mecenas acudiría al vocabulario abstracto, relacionado con el reino de las emociones.

El contrato para rehacer el mural en México se firmó en 1934. La obra no

fue exactamente igual, sus dimensiones se redujeron y fue necesario eliminar algunos detalles e incluir otros. Su temática abordó el mundo abrumador de las máquinas, cuyo universo industrial constituía el modelo soñado, la némesis del sistema social revolucionario que Rivera había aceptado como fundamento de su arte y que formaba parte de la idea que tenía del futuro de México. Esa revolución debía ser guiada, conforme a la ideología del pintor, por la figura de Lenin, símbolo de un sistema de liderazgo político radical.

En el muro opuesto y desde una posición distinta frente a la pintura, José Clemente Orozco pintaba *Catarsis*, también en tablero móvil. Orozco siempre en la penumbra, envuelto en el enigma de su aguda figura. Nos dice Aragón y Leyva: "La virtud de Orozco era su ferocidad que da lugar a visiones finalmente optimistas pues con su pincel destruye el desorden reinante y anuncia la ciudad futura". A Aragón y Leyva le preocupaba la transición de un pensamiento individual a uno colectivo: "[A Orozco] le parecían patéticos los intentos de crear una poesía comunista e igualmente le parecía nefasta la estética aristocratizante".

Cabe recordar que en el encargo de una obra mural no sólo intervienen el comitente y el artista; hay muchos personajes intermedios: ideólogos, mecenas, críticos e historiadores conocidos de uno y otro; y, al parecer, el crítico que recomendó ampliamente a Orozco fue Agustín Aragón y Leyva, colaborador de *El Nacional*. El contrato de Orozco permitía amplia libertad para escoger el tema, pero fijaba un plazo de cuarenta días para su terminación y establecía un pago de diez mil pesos. No obstante, cuando Orozco lo terminó, Aragón y Leyva no escribió sobre el mural, según documenta González Mello. Lo mismo sucedió con otros críticos que solían seguir de cerca la obra de Orozco, como Luis Cardoza y Aragón o Jorge Cuesta, tal vez porque *Catarsis* los había dejado sin habla. Para Cardoza, en Orozco "no sólo está la Revolución mexicana, sino la tragedia mexicana […] en su teatro nada es teatral, todo es tragedia".

Para González Mello, la obra aborda el problema de la máquina desde dos perspectivas:

> Por una parte el cuerpo femenino es mostrado como mecanismo gesticulante y también como una demanda peligrosa y por la otra, la composición es una sucesión de engranes, mangueras, fusiles, ejes, cajas y cadáveres, muchos cadáveres. El pesimismo de la máquina que expresa Orozco tiene dos ámbitos. Uno es el ámbito del cuerpo, una máquina descompuesta enferma y deseante, otro es el ámbito de la sociedad, un enorme complejo maquínico

> articulado pero improductivo […] Lo que aquí se critica es la producción, sobre todo la producción de la realidad en un régimen subordinado, aunque con ambiciosas expectativas de modernidad e ilustración.
>
> La misoginia de Orozco queda evidente al presentar en la figura femenina la maquina lujuriosa, la máquina deseante, la cual queda inserta en el pensamiento de los años treinta, en la obra de artistas alemanes como Georges Grosz, Otto Dix, Max Beckmann, así como en las páginas publicitarias de revistas norteamericanas donde el deseo y la lujuria aparecían mayoritariamente del lado femenino.

Dos muros opuestos en el tercer piso de Bellas Artes, dos posturas opuestas de la pintura y la temática: una es el elogio a la máquina, al progreso; otra, la ambigüedad y el pesimismo ante éstos.

Un quiebre más o una propuesta novedosa

Colgarse de la fama del muralismo continuó siendo práctica común de muralistas de la tercera y cuarta generación, que obtenían muros en edificios públicos tanto en la ciudad de México como en la provincia. Sin embargo, a fines de 1960, Amalia Castillo Ledón, subsecretaria de Asuntos Culturales de la SEP, propuso la edificación de un Museo Nacional de Antropología en Chapultepec. Se formó un Consejo Consultivo con facultades ejecutivas, presidido por Ignacio Marquina, con Luis Aveleyra en la Coordinación General; se encargó el proyecto al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez.

En septiembre de 1964, abrió sus puertas el nuevo Museo Nacional de Antropología (MNA); el secretario de la SEP, Jaime Torres Bodet, en su discurso inaugural, dijo:

> …y qué mejor momento para el acto que nos reúne que septiembre, mes en que nuestro pueblo conmemora su Independencia y engavilla como su recolección de labriego la cosecha moral de la libertad. Al evocar México su pasado, mide su presente y en su pensamiento y obra se proyecta hacia el porvenir.

Al proyecto se incorporaron cerca de noventa murales y elementos escultóricos como parte del discurso educativo. No obstante, la llegada de estas obras al proyecto de investigación y museológico fue tardía, ya que la idea de ejecutar murales surgió a fines de 1963. De un informe elaborado en octubre

de 1963, se desprende que aún no se convocaba a los artistas y sólo se había contemplado la producción de maquetas y dioramas de los que se haría responsable la escultora Carmen Antúnez, quien a sus dotes artísticos excepcionales, aunaba dos años de práctica en la interpretación fiel y científica de temas antropológicos.

En la sección de Silvio Zavala del archivo del Museo de Antropología, se encuentran documentos sobre la planificación del Museo, entre otros, los informes de Ignacio Marquina, experto en arquitectura prehispánica, y de Eusebio Dávalos, director del Instituto de Antropología e Historia, que revelan que el proyecto se concentraba en el producto de la investigación arqueológica y didáctica. Sin embargo, cuando se inauguró, las palabras del secretario de Educación, Jaime Torres Bodet —quien había sido secretario de Vasconcelos en los años veinte—, fueron:

> Este Museo tiene por consiguiente tres funciones complementarias: la primera —puramente estética— obedece al requerimiento de presentar al espectador la obra del pasado en la soledad de la prístina desnudez. Nada podría sustituir el momento del descubrimiento que cada quien haga de su propio frente a las experiencias que aquí le esperan. Ninguna lección revelaría al viajero como la obra maestra en su plenitud. Los espacios que aquí hemos tratado de establecer frente a cada uno, fueron concebidos para facilitar el diálogo silencioso entre el visitante, que se enriquece con lo que admira, y el documento que despierta y explica su admiración. La segunda es didáctica, sobre todo, importa que el estudioso comprenda el sentido social de la obra que lo cautiva […] mapas, maquetas —escenas que constituyen hipótesis verosímiles y con frecuencia fieles reproducciones— sirven en calidad de puntos de orientación al espectador de las obras, estimulan la actitud poética adelantando el don de lo imaginativo. Tercero, el Museo está en función del público para que vea con conocimiento el recorrido […] que lo interpelen las escenas en el idioma concreto de ciertos hechos, paisajes, fiestas y ritos que es todavía posible observar en la realidad.

Los trabajos de los artistas contemporáneos no debían ser una exposición paralela al discurso del Museo, sino una parte integral del contenido conceptual de cada cultura. Los contenidos de cada sala estuvieron al cuidado de un especialista; los aspectos decorativos, bajo la supervisión de un grupo. Los guiones que guardan los archivos de cada sala comprenden entre cincuenta y cien cuartillas, escritas por especialistas, a lo que se añaden cincuenta copias

en mimeógrafo para mantener informados a todos los integrantes del proyecto sobre el mensaje de cada sala.

No se han encontrado los contratos individuales de los artistas, sólo el expediente de Leonora Carrington, donde se establecen a grandes rasgos los mutuos compromisos entre la pintora y Planeación e Instalación del Museo Nacional de Antropología (PIMNA); en la primera cláusula, la artista se obliga a pintar el mural *Magia y religión de las tierras altas de Chiapas* para el ala de etnografía maya del Museo Nacional, de acuerdo con las dimensiones determinadas; en la segunda cláusula, PIMNA se obliga a proporcionar a la señora Carrington los datos pertinentes para la ejecución de la pintura mural en cuestión, por medio de las personas que ella designe como asesores; en la tercera, la pintora se compromete a presentar en forma y tamaño, proyectos para la aprobación final de la obra; en la cuarta, PIMNA se obliga en la persona del arquitecto Ricardo Robina u otra persona que ella designe, a aceptar o rechazar los proyectos, bosquejos, etcétera, presentados por la señora Carrington hasta en tanto se llegue a un acuerdo para la realización de la obra definitiva; en la sexta se obliga a la pintora a apegarse al boceto aprobado, y contempla que los posibles cambios no serán de índole esencial para el proyecto; en la octava, PIMNA se compromete a proporcionar el tablero de acuerdo con la técnica aprobada, así como el espacio para realizar la obra (el taller se ubicó en Cuitláhuac 2519, en la ciudad de México), y a proveer los elementos materiales para realizar la obra: pintura, pinceles, andamios; en la décima cláusula, PIMNA se obliga a pagar 18,000 pesos por la obra terminada, y asimismo se estipula un plazo de cinco meses para concluirla; de la decimotercera a la decimoséptima se habla de los derechos de autor, que en este caso se cedieron al museo y abarcaban préstamos y reproducciones. Firman el contrato el arquitecto Ricardo Robina y Leonora Carrington.

Es posible que la decisión de añadir pintura mural contemporánea al museo se tomara en 1963; en julio de ese año, en una entrevista de Margarita Nelken a Rufino Tamayo, éste comentó que se realizaban obras de remozamiento en su casa, las cuales debían terminar antes de mayo de 1964, y que él y su esposa habían recibido una invitación al viaje inaugural de un barco donde había pintado dos murales; sin embargo, sólo estarían presentes en la partida, pues era necesario regresar a tiempo para pintar un mural en el Museo Nacional de Antropología. Al preguntarle cuál sería el tema, Tamayo respondió:

> Aún no sé cómo llamarlo. Es la lucha de los elementos que originan la vida, por un lado, el bien, la sabiduría, la luz […] por el otro el mal, las tinieblas,

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

> etc. Pienso simbolizar esta lucha, enfrentando a la serpiente con el tigre, es decir Quetzalcóatl contra Tezcatlipoca. Desde luego, las imágenes estarán de acuerdo a mi propia concepción de la figura pictórica. No será una copia exacta de las referencias que tenemos sobre esto en la mitología precolombina.

Ante la sugerencia de Nelken acerca de posibles limitaciones, Tamayo respondió: "Solamente la arquitectónica. En lo demás me han dado absoluta libertad, ya que mi muro no se encuentra en ninguna sala, sino a la entrada del edificio".

Enclavado en el Bosque de Chapultepec, el museo se concibió como punto focal de la cultura mexicana; en él se reunieron el pasado prehispánico y la pintura contemporánea, con miras a elaborar un discurso hegemónico que sirviera en el imaginario colectivo para mostrar la creatividad del mexicano de todos los tiempos. Encontramos que ahí se reúnen muralistas de diversas generaciones y rumbos: están los apegados a la escuela mexicana de pintura, que, con un vocabulario figurativo, relatan historias fieles a los guiones; también los hay surrealistas, como Leonora Carrington; y los seguidores de nuevas tendencias, que utilizaron el mural como técnica constructiva o decorativa. En el proyecto del museo se unieron la generación resultante de la Revolución y la llamada "generación de la Ruptura". La figura de Rufino Tamayo actuó como bisagra entre ambas.

No era inédito que los directivos del museo y el secretario de la SEP pensaran que los murales debían ser parte del proceso educativo; el mural ya había entrado a los museos a partir de la inauguración del Palacio de Bellas Artes, el cual abrió el camino para la tendencia de los murales móviles. Así, la lista de obras incorporadas a los museos había crecido de manera paulatina, conforme los artistas adquirían prestigio; por ejemplo, en 1945 se encargó *La nueva democracia* a David Alfaro Siqueiros; y en 1952, *México de hoy* y *Nacimiento de nuestra nacionalidad*, a Rufino Tamayo, todos para el Palacio de Bellas Artes, cuyo segundo piso iría albergando numerosos paneles más, muchos provenientes de edificios desaparecidos.

Esa incorporación inicial de murales a los museos había recibido nuevo estímulo cuando, en 1940, Lázaro Cárdenas entregó el Castillo de Chapultepec al Instituto Nacional de Antropología, para la formación de un Museo Nacional de Historia. Con el fin de reforzar el discurso histórico del nuevo museo, las autoridades invitaron a José Clemente Orozco en 1948 y, ya en los años sesenta, a Juan O'Gorman, quien pintó el *Retablo de la Independencia*, definiendo la historia oficial. La primera función del mural fue de naturaleza

didáctica: narraba en las diversas salas historias que los objetos no podían relatar, y éste fue el procedimiento que siguieron algunos de los muralistas en el Museo Nacional de Antropología.

Es difícil determinar una fecha de ruptura entre los murales vinculados a la Revolución y los de fines didácticos o decorativos. Sin embargo, es claro que las nuevas generaciones de muralistas que realizaron los noventa murales para el Museo de Antropología, ya no estaban vinculados al movimiento revolucionario, sino al propósito de usar la técnica mural para otros fines; por ende, ya no podemos hablar de quiebres dentro del movimiento, sino de una utilización más libre de nuevos temas y técnicas.

Para distinguir esta segunda etapa del muralismo mexicano del siglo XX, proponemos el nombre de *neomuralismo*, tendencia que permite a los artistas expresarse libremente por medio de murales desprendibles y de diversas técnicas, no sólo del fresco. Los abusos de algunos artistas —subidos al carro del muralismo mexicano revolucionario— continuaron en palacios municipales y en oficinas gubernamentales tanto federales como locales; en cambio, en el Museo Nacional de Antropología trabajaron los artistas más jóvenes que se habían enfrentado en fuertes debates con los representantes de la escuela mexicana; la experiencia en este museo, por lo que se refiere al arte contemporáneo, representó un rompimiento en las definiciones de la pintura mural.

Francisco Reyes Palma divide a los muralistas que trabajaron en el Museo Nacional de Antropología en dos grupos: el que siguió empleando un vocabulario formal realista, y el que propuso uno abstracto. Así entraron al Museo de Antropología artistas que habían roto en su discurso con la escuela mexicana de pintura y serían conocidos como la generación de la Ruptura.

Estrategias simultáneas ajenas al ámbito estatal. Proceso estético y de difusión

Desde la segunda década del siglo XX, el problema nacionalismo-identidad fue el eje rector a partir del cual se exploraron diversos caminos para desarrollar un arte mexicano. El hecho de que distintas propuestas tuvieran como objetivo central la creación de un arte nacional, no significa que fueran proyectos desligados de la vanguardia; en realidad, estos planteamientos forjaron propuestas que disentían de la tradición y se caracterizaron por asumir ciertas resistencias a lo establecido, al tiempo que se vinculaban a distintas utopías

plásticas y político-sociales. Analizar las diferentes estrategias mediante las cuales se fue construyendo la idea de un arte nacional, en distintos momentos y con medios diferentes, permite abordar casos específicos en la difusión de exposiciones y publicaciones.

Sin duda, la revaloración del arte popular cambió el rumbo de la construcción de los valores estéticos de la primera mitad del siglo XX, y su incorporación al discurso del arte nacional formó parte importante de la producción visual y de la identidad cultural. En el transcurso de los años cuarenta, el interés por el tema se fue apagando, tanto en funcionarios como en el público extranjero. Este desgaste se debió a la urdimbre de los factores constructivos y creativos, donde el origen de lo nacional se había establecido a partir de la incorporación y revaloración del arte popular, del arte prehispánico y del concepto de raza, no sólo como testimonio de las grandes culturas mesoamericanas, sino como piezas valoradas desde su estética formal. Lo anterior se dio en consonancia con el rescate europeo del arte de las culturas llamadas primitivas, el cual se incorporó por vez primera a un lenguaje de vanguardia.

Como una de las estrategias de unificación cultural y estética, y a manera de fuente de integración económica del programa vasconcelista, Roberto Montenegro, en su papel de promotor cultural del Estado, reunió una extensa colección de arte popular a principios de la década de 1920. Más aún, la revaloración de estos objetos cotidianos abarcó la iniciativa de restaurar el ex convento de la Merced para formar un Museo de Arte Popular. Aunque este objetivo nunca se alcanzó, en 1934 se exhibió la colección de Montenegro en las salas del Palacio de Bellas Artes; no obstante, hacia principios de los años cincuenta, la indiferencia e incluso el desprecio hacia estas manifestaciones artísticas, relegaron dichas piezas a las bodegas del Instituto Nacional de Bellas Artes, donde permanecieron durante decenios. Por fin, hacia 1982, las piezas que lograron sobrevivir se integraron al acervo del Museo Nacional de Arte.

La historiografía tradicional del arte mexicano ha fijado el año de 1921 como el punto de partida para la creación de una arte nuevo y moderno. Sin embargo, trabajos publicados durante los últimos años han demostrado que muchas de las preocupaciones ideológicas y estéticas adoptadas durante el régimen de Obregón se delinearon gracias a personajes que fueron un puente entre el Porfiriato y la posrevolución, y en particular sobre la base del trabajo de algunos integrantes del Ateneo de la Juventud, como José Vasconcelos y Diego Rivera. El desempeño de la plástica mexicana durante la presidencia de Álvaro Obregón (1920-1924) debe reconstruirse como lo que fue: un periodo

rico, lleno de contradicciones, pugnas y complejidades ideológicas. Así pues, resulta necesario distinguir las diversas maneras en que se conceptualizó y plasmó "lo nacional" durante estos primeros años de unificación y reestructuración del país, y analizar el movimiento muralista no como un bloque homogéneo, sino por medio de su fragmentación y su riqueza en distintas etapas y como parte de un ambicioso proyecto de nación.

El panorama artístico posrevolucionario presentó una diversidad de posturas ideológicas y estrategias estéticas sobre la manera en que debían desarrollarse las artes visuales en el México nuevo y en la construcción de un nuevo orden. La convivencia simultánea y en ocasiones antagónica de diversos proyectos y la participación de un mismo autor en distintos grupos artísticos y propuestas vanguardistas han sido ignoradas en discursos que desdibujan la riqueza y complejidad del proceso. La revisión de distintas estrategias nacionalistas permitirá no sólo recrear polémicas de la época, sino explorar las diversas facetas del problema.

Durante el periodo presidencial de Álvaro Obregón, el tema de lo nacional rebasó los espacios del debate entre académicos y artistas, y logró convertirse en un proyecto de Estado. El generoso presupuesto que se asignó a la educación muestra que, para Vasconcelos, el avance social y económico sólo podía lograrse por medio de la transformación y unificación cultural del país, proceso en el cual las artes plásticas desempeñaban un papel predominante. Varias estrategias fueron puestas al servicio del proceso de legitimación del régimen y adoptaron una función propagandística con el fin de conformar una visión del México posrevolucionario moderno.

La formación del SOTPE, a finales de 1923, trajo consigo un cambio en la concientización de los artistas y, por ende, dio nuevas rutas a los contenidos de sus obras, por lo que los conflictos con las ideas filosóficas de Vasconcelos se acrecentaron. El nacionalismo promovido desde el Estado, además de consolidarse como factor ideológico, se adoptó como una práctica política de unidad.

Exposición en Brasil, 1922

Hacer presente la imagen de un México unificado mediante el arte, tanto en el interior como en el exterior del país, fue uno de los objetivos de la posrevolución. Durante el régimen de Álvaro Obregón, los pintores se convirtieron en líderes intelectuales a los que Vasconcelos impulsaba en su calidad de jefe del

Departamento Universitario y después como secretario de Educación Pública. Durante esos primeros años, la distinción entre arte popular y prehispánico no fue evidente y predominaron las ideas de artistas como Adolfo Best Maugard, Jorge Enciso, Roberto Montenegro y el Dr. Atl, los cuales, al trabajar estrechamente con Vasconcelos, dieron prioridad al rescate y promoción del arte popular. "Lo mexicano" se ligó a los sectores populares, a sus fiestas y creaciones artísticas; tiempo después fue ganando terreno la idea de un arte nacional vinculado al arte prehispánico, el cual fue propugnado, principalmente, por Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros.

Para las Fiestas del Centenario de la Consumación de la Independencia en 1921, Roberto Montenegro y dos ateneístas, el ingeniero Alberto Pani, entonces secretario de Hacienda, y Jorge Enciso, propusieron realizar una exposición de arte popular mexicano. El gobierno de Obregón acogió la iniciativa en una forma tan favorable que erigio la exposición en el acto principal, con lo que asumió de manera oficial la identificación del arte popular con la cultura nacional. Formaron parte del comité de festejos Best Maugard y Diego Rivera, quienes invitaron al Dr. Atl a realizar el libro que acompañó la muestra. Divididiéndolo en dos volúmenes, uno de texto y otro de ilustraciones, Atl hace en dicho libro un trazo esquemático y un estudio "crítico" de las artes populares mexicanas, lo cual fue resultado de sus viajes y de su observación de los objetos que Enciso y Montenegro reunieron para la exhibición. Como el propio Atl comentó en la introducción del libro, el proyecto significaba, desde el ámbito oficial, el primer esfuerzo por "exponer, clasificar o determinar el valor de aquello que después de la pasión por las revoluciones, es lo más mexicano de México: las Artes Indígenas". Sin duda, esta muestra fue el acontecimiento que marcó la diferencia respecto a la manera en que Porfirio Díaz había celebrado, en 1910, las Fiestas del Centenario de la Independencia. No obstante, cabe destacar una paradoja: la exposición se presentó en el pabellón que albergara la exhibición española en los festejos del 1910. A pesar de la pretensión revolucionaria del discurso, la estructura del programa guardó estrecha semejanza con la que once años atrás se había organizado, aún bajo los parámetros de orden y progreso del Porfiriato.

La idea de lo que era México consistió en una compleja combinación de un discurso popular revolucionario con elementos patrióticos enraizados en argumentos antropológicos, sociológicos y artísticos que se habían sintetizado en el Porfiriato.

En marzo de 1921, Brasil requirió la participación de México en los festejos de su Independencia, que se llevarían a cabo en septiembre del año

siguiente. Aunque aún eran los inicios del régimen de Obregón, México había logrado cierto nivel económico y una centralización política de las facciones revolucionarias que le permitieron aceptar la invitación. Los festejos de Brasil le brindaban la oportunidad de fortalecer su reputación internacional y presentar la imagen de una nación económica y políticamente estable y segura, pero sobre todo, revolucionaria y popular. Además de difundir esta imagen, Vasconcelos viajó a Brasil con el encargo de promover tanto los logros alcanzados por medio de la educación y el arte como sujetos portadores de una nueva ideología, como la necesidad de estrechar lazos mediante la noción de una Iberoamérica unida, con miras a que fluyera el intercambio de ideas y productos. Ante la pregunta de una reportera sobre cuál debía ser la labor para hacer de América Latina una identidad libre e independiente, Vasconcelos respondió: "La salvación es [el] nacionalismo lúcido y amplio y consciente de la misión histórica que tienen las razas".

En un régimen en vías de consolidación, la creación de una imagen nacional fue tema medular donde los símbolos y las formas eran decisivos. Fueron Vasconcelos y su equipo quienes darían forma a la retórica ideológica de la muestra.

Alonso Torre Díaz, embajador de México en Brasil, siguiendo los lineamientos del discurso del Porfiriato, propuso inicialmente enviar reproducciones del Museo Nacional, como la Piedra del Sol o el Chac Mool, y construir un pabellón al estilo azteca. Aunque Obregón intentó presentar algo distinto a lo que Porfirio Díaz había ofrecido al mundo en festejos anteriores, acabó por remitir un doble discurso: por un lado decidió enviar la Exposición de Arte Popular que se había presentado en los festejos de la consumación de la Independencia, pero a la vez ofreció como regalo a Brasil la réplica de la escultura de Cuauhtémoc que ordenó hacer a Tiffany Company y que en 1887 había realizado Miguel Noreña como emblema del indigenismo porfirista.

Obregón, consciente de la reputación y de las buenas relaciones de Vasconcelos con los intelectuales del sur del continente, lo nombró embajador especial de México para los festejos del Centenario de la Independencia de Brasil y portavoz intelectual del nuevo México revolucionario. Días después de la inauguración del edificio de la Secretaría de Educación Pública, Vasconcelos comenzó un viaje que abarcó de agosto a noviembre, y que comprendió Brasil, Uruguay, Argentina, Chile y Washington. Claude Fell, en *Los años del águila*, anota que Vasconcelos en su libro *El desastre*, declaró que su creciente popularidad alcanzada al frente de la SEP había nutrido el recelo en el general Obregón y en Plutarco Elías Calles, por lo que éstos decidieron mantenerlo

alejado del país durante un tiempo para, mientras tanto, instalar hombres de su confianza en cargos importantes de la secretaría. Sin embargo, Vasconcelos aceptó gustoso el viaje; era su oportunidad para exponer sus conceptos de la raza iberoamericana y de la misión de ésta, así como para compartir la experiencia mexicana del programa artístico implantado por la SEP, y proponerlo como paradigma y referente artístico de un nuevo arte nacional.

Vasconcelos había estado en Sudamérica antes de 1922, y tenía el deseo de regresar para replantear su idea de Latinoamérica y proclamarla como una raza líder en el mundo. El entonces ministro sabía que el intercambio cultural entre regiones latinoamericanas se materializaría en el viaje, fortalecido por la circulación de personajes y publicaciones. Si bien asumió el control de la participación de la comitiva mexicana y se convirtió en portavoz de la cultura nacional, su interés y contribución se concentraron, fundamentalmente, en su propuesta de Latinoamérica como raza líder, por medio de la serie de conferencias, entrevistas y discursos que ofreció en diversas ciudades sudamericanas, haciendo de la imagen de México la expresión por excelencia de la raza que había soñado. Fue en la conferencia "El problema de México", que dictó en la Academia Brasileña de Letras, donde Vasconcelos definió su interés por el nacionalismo y América Latina:

> El nuevo nacionalismo mexicano es la expresión legítima del sentimiento iberoamericano […] demuestra el renacimiento del alma nacional y su tendencia nacionalista, en todas las ramas de las actividades: en la legislación, en las artes, en las letras y en las costumbres. […] por medio de la música, del dibujo y del canto se viene haciendo en México la mayor propaganda nacionalista.

En su prolongada travesía lo acompañó parte importante del equipo que había colaborado con él en la construcción del edificio de la Secretaría de Educación Pública: los pintores Roberto Montenegro y Gabriel Fernández Ledesma, y literatos como Carlos Pellicer, entonces subjefe del Departamento de Bellas Artes, y Julio Torri, jefe del Departamento Editorial.

Fue el propio Vasconcelos quien ofreció el discurso de inauguración del monumento a Cuauhtémoc, dejando al secretario de Comercio la apertura de la Exposición de Arte Popular. Mauricio Tenorio, quien realizó un estudio completo sobre México en las ferias de arte, apunta que Vasconcelos, aunque no muy convencido, tuvo que asumir la entrega del monumento. En su discurso, Vasconcelos evitó cualquier referencia al papel que el monumento a

Cuauhtémoc había desempeñado en el Porfiriato; en cambio, subrayó la unión de las dos naciones:

> […] el bronce del indio mexicano se apoya en el granito bruñido del pedestal brasileño, dimos bronce y nos prestáis roca para asentarnos y juntos entregamos, en estos instantes las dos durezas del rezago de los siglos para que sean como un conjuro que sepa arrancar al Destino uno de los raptos que levantan a los hombres y llevan los siglos con el fulgor de las civilizaciones: el conjuro creador de una raza nueva, fuerte y gloriosa […] la flecha de Cuauhtémoc apunta a generar el porvenir.

Más adelante expuso su reclamo al colonialismo estadounidense: "No pretendemos volver a la edad de piedra de los aztecas como no aceptaremos volver a ser colonia de ninguna nación […] ahora reclamamos vida propia y alma propia".

Aunque el discurso oficial mexicano hizo hincapié en la revaloración de lo popular, la prensa brasileña y el propio protocolo oficial otorgaron mayor importancia a la inauguración de la escultura que a la Exposición de Arte Popular. Por el aprecio y el apoyo de Vasconcelos a las artes populares, y debido a su cercana amistad con Montenegro, era de esperarse que éste fuese una figura protagónica el día de la apertura de la exposición; sin embargo, imprimiendo un cariz más comercial a la muestra, Vasconcelos no sólo permitió que el ingeniero José Vázquez Schiafino, comisario general del gobierno mexicano, pronunciara el discurso de inauguración, sino que, según se deduce del informe que suscribió la embajada mexicana, lo mismo que de las noticias periodísticas, el secretario de Educación no estuvo presente en el acto. Como bienvenida al público, Vázquez Schiafino comentó: "México quiso enviarnos algo de lo muy suyo, algo que diera idea del alma nacional, del espíritu popular, de las costumbres, de las tradiciones de nuestra raza".

México instaló un pabellón en la Avenida de las Naciones, en Río de Janeiro, flanqueado por los pabellones de Dinamarca y Checoslovaquia. Para su construcción, se convocó a un concurso en diciembre de 1921. Uno de los puntos principales de la convocatoria era que el edificio debía ser de estilo colonial mexicano. Carlos Tarditti y Carlos Obregón Santacilia (quien fuera el arquitecto del México posrevolucionario) ganaron el concurso y comenzaron los trabajos en abril de 1922. Según el informe de la Embajada de México en Brasil, el exterior del edificio guardaba, de nueva cuenta, gran semejanza con el que España había construido en la Avenida Juárez de la ciudad de México en 1910, con motivo de la celebración porfirista del centenario de la Indepen-

dencia: era austero, casi conventual. En contraste con su interior, el de Brasil se abría a un patio tan lleno de luz y color que recordaba un patio Sevillano, con todo y fuente de azulejos. Construido en estilo barroco novohispano, el pabellón de México tenía una fachada recubierta con cantera y tezontle de imitación, materiales que pretendían conferirle un sabor arcaico. Roberto Montenegro, Gabriel Fernández Ledesma y el escultor Manuel Centurión se encargaron de la decoración interior del edificio de dos plantas; los tres artistas ya habían trabajado juntos en la decoración de la SEP. Al parecer, en el piso superior se dispusieron los objetos de "valor artístico": cerámica, sarapes, sillas de montar, ónix, talavera, libros, bateas y tecomates. Cada salón mostraba un decorado distinto, pero, por su descripción, todos ellos parecían guardar una estrecha relación con las ilustraciones de revistas que el propio Montenegro realizaba desde principios de siglo. El primero se pintó con tinta negra y blanca sobre fondo de oro viejo y hojas color guinda; otro más desplegaba escenas mexicanas típicas con figuras dibujadas con carbón y gis blanco recortado con tinta de oro; por encima de los dibujos, se leían versos de canciones mexicanas. El salón de la cerámica se decoró con figuras policromas de tipos mexicanos y alfarería nacional. Para el de las jícaras y bateas, se recurrió a ramas de sauces colgantes pintadas en negro sobre fondo plateado; y los nopales sirvieron de ornamentación en la sala de rebozos y cintas. Bajo la dirección de Roberto Montenegro se fabricaron el mosaico y los azulejos decorativos.

La selección y distribución de objetos dan fe del interés por mostrar el pasado, en particular el mundo prehispánico y el colonial. En el vestíbulo se colocaron tres maquetas de yeso: la ciudad prehispánica de Teotihuacán, el templo de Quetzalcóatl y el convento de Acolman. La estantería distribuida alrededor del patio albergaba fotos de pirámides y ruinas prehispánicas, y numerosas piezas de cerámica antigua teotihuacana y moderna, con lo que se mostraba esta actividad, aún viva, como continuación del pasado.

Como homenaje a Brasil, México realizó una edición especial en dos volúmenes del libro-catálogo *Las artes populares en México*, que el Dr. Atl había publicado un año antes para nuestras fiestas del centenario, como resultado de sus viajes y de las artesanías encontradas por Jorge Enciso y Roberto Montenegro. En el prólogo, Atl definió las artes indígenas como la expresión más mexicana.

El pabellón, además, exhibió productos mexicanos industriales, como muebles del Palacio de Hierro, vinos, licores, cerveza, galletas, fibras, cordeles, etcétera. Se proyectaron más de cuarenta películas que se referían a las principales industrias nacionales, a la ciudad de México, a la red ferroviaria, los puentes, paseos y ruinas más notables, sin soslayar las costumbres populares.

Asimismo, se mostró una colección de más de mil fotografías de templos y edificios públicos y particulares que mostraban la belleza y los adelantos del país.

En ese momento, la arquitectura había tomado auge. La necesidad de contar con edificios que albergaran escuelas y bibliotecas condujo a la recuperación de construcciones coloniales. Además, este rescate visual correspondía a la visión hispanista y a la revalorización que los ateneístas, en particular Vasconcelos, hicieron de la arquitectura colonial, al considerarla sustento de un estilo nacional contemporáneo y síntesis de todas las civilizaciones.

Al igual que el movimiento indigenista en la arquitectura, el hispanista partió del debate sobre el nacionalismo en México desde fines del siglo XIX. Para 1922, el indigenismo posrevolucionario se había redefinido por la convergencia de varios fenómenos: la movilización popular de la Revolución, la metamorfosis debida a una estética cosmopolita más social y afín a la vanguardia, y la consideración de los hallazgos de la antropología y la arqueología como paradigma cultural. La política cultural oficial delineó el significado de una nueva nación revolucionaria, y la combinación de estos factores favoreció la aceptación de motivos indígenas en plásticas cosmopolitas.

En una entrevista, Vasconcelos declaró al diario *Journal de Comercio*, de Brasil, que su viaje procuraría el intercambio de profesores universitarios y que, a pesar de los costos implícitos, era necesario realizar el esfuerzo. Antes de su estancia en Chile, Vasconcelos invitó a tierras mexicanas a la "eminente poetisa chilena, gloria de América del Sur y de toda la raza latinoamericana, Gabriela Mistral", a que apoyase la reforma educacional, pero también a estrechar lazos e intensificar el "intercambio de ideas y el intercambio de productos". La encomienda inicial de Mistral fue ofrecer conferencias sobre literatura hispanoamericana y componer himnos y cantos para escuelas; pero, al poco tiempo, el ministro le pidió preparar un libro de lectura para mujeres y la integró a su cruzada de enseñanza rural e indígena. Desde su llegada, Mistral no dejó de encabezar inauguraciones de escuelas y bibliotecas que llevaban su nombre, y escribió la leyenda de la Caperucita encarnada, que formó parte de la decoración realizada por Carlos Mérida en la biblioteca infantil de la SEP. En sus escritos, la poetisa dejó testimonio del modo en que el pueblo y la naturaleza de México la acogieron y cómo se sintió aquí plena y viva. Entusiasta, la maestra formó parte del movimiento educativo y se insertó de inmediato en el contexto mexicano como el único personaje femenino sobresaliente en esa primera década posrevolucionaria. En sus cartas abundan las referencias a su estancia en México (1922-1924). A principios de 1923, desde su casa en San Ángel, donde entonces vivía, escribió a Pedro Aguirre Cerda:

> Por gratitud hacia este Gobierno, me he salido un poco del marco de trabajo que me había impuesto: escribir versos y prosa escolar para los cantos de las escuelas mexicanas y para un Libro de Lectura de la escuela que lleva mi nombre. Voy a hacer algo más: ayudar al ministro Vasconcelos en la organización de escuelas de indígenas, a raíz de un congreso de maestros misioneros que me tocó presidir y cuya labor me interesó profundamente.

En una conferencia ofrecida en 1950, Mistral recordó que a su llegada a México:

> la palabra *Revolución* cubría calles, oficinas, colegios, pero el México nuevo conservaba todas las virtudes de su mujerío [...] y [...] cancelada la maquinaria bélica, llenaban nuestras rutas los camiones de maestros misioneros cargando bancos y pupitres escolares y las nuevas cartillas para enseñar a leer a la infancia, los nuevos principios.

Aunque la prensa chilena calificó a Vasconcelos como "huésped molesto" por sus opiniones "izquierdistas", sus comentarios "subversivos e inconvenientes" y sus ideas sociales de corte bolchevique, la estancia del ministro en Uruguay, Brasil y Argentina tuvo una resonancia positiva, pues logró plantear la labor educativa de México como la Revolución transformada en gobierno.

Durante todo el viaje de Vasconcelos, numerosos cuadros de canto y baile acompañaron su gira por las distintas ciudades, como parte de las estrategias nacionalistas que el gobierno puso en marcha, tanto en el interior como en el exterior del país. En el festival de arte mexicano que se celebró en el Teatro Municipal de Brasil, se entonó *La tehuana, La sandunga* y *Cielito lindo*, con el propósito de "promover los sentimientos patrióticos en fiestas al aire libre donde se bailan y se cantan aires nacionales, españoles y latinoamericanos que sirven no sólo para intensificar el sentimiento patrio sino también el sentimiento de la raza iberoamericana".

Chinas poblanas y tehuanas

Como parte del interés por introducir la estética del arte popular en las altas esferas del público mexicano, el comité de las Fiestas del Centenario de la Consumación de la Independencia incluyó en su programa oficial una "Noche mexicana", que, como parte del esfuerzo de difusión nacionalista, se llevó a

cabo en el Bosque de Chapultepec. Best Maugard participó en el diseño de la escenografía, en la que aplicó los motivos y principios reunidos en su libro *Método de dibujo: tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, el cual se introdujo por entonces en las escuelas de enseñanza básica.

Con la intención de "marcar una nueva etapa en las manifestaciones artísticas del país" y de mostrar el alma de la república mexicana "dispersa y casi olvidada por los intelectuales exóticos y por el pueblo", el comité incluyó la presentación de un baile acompañado por música de aires populares. Según anotó el *Universal Ilustrado*, miles de chinas poblanas y tehuanas mostraron "la gracia exquisita de su raza". Debido al éxito del espectáculo, éste fue trasladado al Teatro Arbeu; pero, según parece, la crítica teatral no se mostró tan generosa como el público. En la opinión del articulista Jerónimo Coignard:

> …sólo yendo a buscar ahí [en el arte popular] nuevas inspiraciones, los artistas pueden encontrar nuevos modos, sobre todo aquellos que reflejen el temperamento particular de su nación. El diseño del escenario se basó en las artes decorativas de nuestros artesanos anónimos, en particular en las bateas laqueadas de Michoacán, las canciones de nuestros músicos desconocidos y los bailes tradicionales de nuestras colectividades indígenas.

Tehuantepec ya había sido ensalzado como paraíso idílico en los murales de la Secretaría de Educación Pública; asimismo, fue una región visitada por varios pintores en un viaje al sureste del país, promovido por Vasconcelos. Además, tehuanas y chinas poblanas ya formaban parte del imaginario de época: durante los festejos del centenario, los registros fotográficos consignan la presencia de jóvenes muchachas ataviadas con elegantes y elaborados vestidos típicos, ora posando en carros alegóricos rodeadas de magueyes y nopales, ora en todo tipo de elegantes bailes y recepciones. De nueva cuenta, el istmo de Tehuantepec sirvió de marco para exaltar las tradiciones populares y la vida rural cotidiana, y como motivo principal de la noche mexicana de los festejos. La escenografía de uno de los números obedeció al propósito de sintetizar el paisaje de Tehuantepec en un bailable pictórico, con movimientos cadenciosos equiparables a la vida y vegetación exuberantes que dominan el istmo.

Para el baile de las chinas poblanas, la decoración cambió de manera tajante: ya no rigieron los tonos vivos de la tierra caliente del istmo, sino que el predominio fue de ocres y grises donde las chinas poblanas, acompañadas de charros, interpretaron *El jarabe tapatío* con entusiasmo y soltura. Para resaltar la importancia y propiciar la mejor comprensión del cuadro teatral, el periodista

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

citado argumentaba que el baile "es cosa nuestra, estilizada, elegantizada, refinada todo lo posible, para que pueda exhibirse decorosamente en el escenario en que se balanceó admirablemente, por cierto, la Sra. [Anna] Pávlova". Así se reconstruía, al gusto de las elites, una estética de lo popular, como "un esfuerzo para crear arte nuestro, que esté libre de prejuicios ajenos, y que sea la lengua simbólica en que diga su sentir propio y original el alma de México".

No era la primera ocasión que entraban a escena la china poblana y el charro como parte de la imagen de la mexicanidad. En realidad, fue la reconocida bailarina de ballet clásico Anna Pávlova, quien, en 1919, bailó *El jarabe tapatío* con zapatillas de punta y la indumentaria de china poblana. Después de una larga gira por Estados Unidos y Sudamérica, Pávlova triunfó en México al presentar una variedad de programas de ballet clásico en diferentes escenarios: desde el Teatro Principal y el Arbeu hasta la Plaza de Toros de la Condesa, donde presentó *Fantasía mexicana*, obra cuyo tema principal era la danza popular *El jarabe tapatío*. Eva Pérez, una de las mejores bailarinas-tiples de entonces, colaboró en la coreografía; Adolfo Best Maugard participó con la escenografía, y Manuel Castro Padilla fue el responsable de los arreglos musicales. Sólo una mirada extranjera permitió reunir como pareja en estos primeros años, con irrefutable éxito, la figura popular de la china poblana, con su vestido bordado profusamente, y a un hacendado personificado en la figura del charro; así como conjuntar los conceptos y técnicas modernas con las danzas y bailes populares e indígenas.

Ya desde 1917, retratos de mujeres de la alta sociedad con estos atuendos habían comenzado a participar en la iconografía nacional y a decorar lujosas salas; y gozaban de gran popularidad los retratos que provenían del lápiz y los pasteles de Alfredo Ramos Martínez. Pero fue a partir del triunfo de los espectáculos cuando la china poblana se tornó inseparable compañera del charro, que poco después, con la ayuda del cine, se convertiría en la figura protagónica y el modelo de la masculinidad mexicana. Así, chinas poblanas y tehuanas poblaron las portadas de diarios y revistas. Retratos de mujeres con sombrero de charro, zagalejo a la cintura y envueltas en rebozos, se estereotiparon como personajes nacionalistas.

Decorados mexicanos

Ya se ha resaltado aquí que los programas propuestos por el Departamento de Bellas Artes formaron parte, de manera explícita, de la mayor propaganda

nacionalista del régimen de Obregón, y que se insertaron en los proyectos y metas sociopolíticos con miras a simular una identidad nacional ante la fragmentación social y política que dejó tras sí la lucha armada. Con el fin de lograr la administración más eficiente, la labor educativa se dividió en tres grandes rubros: escuelas, bibliotecas y bellas artes. Como parte de este último, el método de dibujo propuesto por Best Maugard constituyó una pieza importante del programa educativo de Vasconcelos, y su enseñanza y difusión se vinculó a diversos públicos, tanto en el país como en el extranjero.

La Dirección de Dibujo, a cargo de Adolfo Best Maugard, tenía una doble responsabilidad: el fomento y desarrollo del arte en todo el país, e impartir la enseñanza artística en escuelas de educación básica. De 1921 a 1924, y con el apoyo de Vasconcelos, cerca de setenta profesores especializados del Departamento de Dibujo y Trabajos Manuales formaron parte de este movimiento "a favor del arte mexicano", e impartieron las enseñanzas del método de dibujo desarrollado por el propio Best Maugard, en las escuelas públicas primarias, en normales y escuelas industriales. El propósito era estimular la vena artística en los niños y jóvenes, para lograr así la producción de un arte "mexicano" que exaltara el espíritu nacional. De esta manera se incorporaron al proyecto y a las brigadas, destacados pintores de diferentes tendencias artísticas, como Carlos Mérida, Rufino Tamayo, Manuel Rodríguez Lozano, Abraham Ángel, Julio Castellanos, David Alfaro Siqueiros, Rosario Cabrera, Miguel Covarrubias, Agustín Lazo, Leopoldo Méndez y Lola Cueto. Cada profesor tenía a su cargo dos o tres escuelas primarias y la capacitación de maestros en los distintos planteles.

El método que Best propuso como parte de la reconstrucción de un México nuevo, produjo en cierta forma un estilo e inevitablemente dejó huella en la producción plástica temprana de la mayor parte de estos artistas, que adaptaron el vocabulario visual del método a su obra personal.

Con la finalidad de producir imágenes decorativas de carácter "mexicano" y un arte "netamente nacional", el artista elaboró su método de enseñanza del dibujo con base en la recuperación de siete motivos formales que para él constituían la esencia expresiva del arte indígena y popular, y sintetizaban el "alma del pueblo" y la expresión tradicional de la "raza". Tras estudiar las superficies decorativas de la cerámica prehispánica y la artesanía regional, Best sostuvo que el arte mexicano poseía siete rasgos formales que, tras mezclarse con el arte español y el asiático —mediante la influencia de la Nao de la China—, habían perdurado en el arte popular. El contacto de Best con los diseños de la cerámica prehispánica se remonta a 1911, cuando en su trabajo con el

antropólogo Franz Boas, dibujó más de doscientas piezas para ilustrar álbumes que publicó la entonces recién creada Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americana.

Debido al "lamentable atraso" y a la evidente desviación en la orientación estética en la enseñanza del dibujo, hacia 1917 se comisionó a Best Maugard para visitar las cátedras que se impartían en las escuelas industriales, con el fin de unificar los criterios de los maestros en la materia. Para realizar este proyecto, Best recibió tres nombramientos nominales de profesor: dos de la Escuela de Artes y Oficios para Señoritas, y uno de la Escuela Comercial Miguel Lerdo de Tejada. También se le comisionó para que, en calidad de profesor de dibujo, se encargara de encauzar los procedimientos estéticos de los maestros de las asignaturas ligadas a la enseñanza del dibujo, la pintura decorativa y los trabajos manuales.

Si bien en la concepción de Best aún subyacían las ideas ateneístas que consideraban el aspecto decorativo del arte popular como síntesis del alma nacional, estas nociones también se relacionaron con el interés de las vanguardias europeas por revalorar el arte primitivo, tendencia de la que el artista se nutrió durante su estancia en París. En una entrevista al pintor que *El Universal Ilustrado* realizó el 6 de julio de 1922, Best declaró que "la cuestión es no desaprovechar las fuerzas de este arte nuestro. No hay que renunciar a las influencias extranjeras, tan sólo se necesita mexicanizarlas". Con un concepto del mestizaje como mezcla racial y cultural, así como metáfora iconográfica, Best sintetizó las cualidades estéticas del arte popular e identificó los siete trazos que aparecen con mayor frecuencia en el arte indígena, a fin de crear una especie de alfabeto del arte mexicano con el que pretendía ofrecer la fórmula para realizar el "arte actual mexicano". Los siete consabidos rasgos del arte mexicano que incluyó en su método, son: la línea espiral, desarrollada a la derecha y a la izquierda; el círculo; el medio círculo; la forma "s"; la línea ondulada; la línea en zigzag, y la línea recta en cualquier posición. En su producción artística, Best imprimió a los fondos de sus composiciones un tratamiento liso y oscuro acompañado de las figuras estilizadas y las líneas ondulantes que caracterizan sus piezas a la par que recuerdan el trabajo de los baúles de madera laqueada de Olinalá, Guerrero.

Con la intención de extender por toda la República dicho sistema de enseñanza, la Secretaría de Educación Pública sacó a la luz, a finales de 1923, el manual donde Best plasmó los fundamentos estéticos del método de dibujo. El uso de este manual fomentaría la creatividad latente en el pueblo mexicano, pero, debido a la salida de Vasconcelos en 1924, a la disgregación de su

equipo, y al cambio de régimen, el método sufrió serias modificaciones. A partir de 1925, la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales quedó convertida en una simple sección y desapareció la enseñanza del dibujo implantada por Best, con el pretexto de que dicho sistema sólo comprendía el dibujo decorativo de estilo mexicano. Best ocupó la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales desde 1921 hasta que Rodríguez Lozano lo sustituyó en enero de 1924; entonces el método se modificó parcialmente, y se suprimió por completo a partir de enero del año siguiente, cuando Juan Olaguíbel remplazó a Rodríguez Lozano. Desde su implantación, el método fue blanco de la crítica de algunos artistas e intelectuales, como Salvador Novo, David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot, por considerar limitado el uso decorativo de siete tipos de líneas para cualquier composición. En opinión de Diego Rivera, el método era "una taquigrafía para dibujo ornamental", del todo inadecuado para desarrollar el instinto y la imaginación del niño, pues no hacía sino aprisionar su personalidad dentro de nuevos moldes, según escribió en la revista *Mexican Folkways*, en 1926. Otros más lo consideraron folclorista, dirigido a un público de turistas. Sin embargo, el método trascendió fronteras y, hacia 1926, se hizo una primera publicación en inglés en Estados Unidos, a la que siguieron otras hacia mediados de los años treinta. En 1923, en pleno apogeo de su método, Best Maugard viajó a Estados Unidos, donde ofreció una serie de conferencias sobre los lineamientos del sistema de enseñanza implementado en México.

Ese mismo año, y adaptándolo al arte indígena de Estados Unidos, Emma MacCall publicó en *The University High School Journal* un artículo titulado "Adventuring with the seven motives of creative imagination", en el que proponía implantar el sistema para la niñez y juventud estadounidenses.

Mostrar al mundo que los niños mexicanos nacen artistas

A partir de la renuncia de Vasconcelos a la SEP (1924) y del cambio de régimen, las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL) se adaptaron a las necesidades planteadas por el discurso ideológico del presidente Plutarco Elías Calles, y fue entonces cuando, gracias al renovado apoyo, lograron su máximo esplendor. En ese momento las EPAL abrieron sus puertas no sólo a estudiantes de la Academia Nacional de Bellas Artes, sino que ampliaron su acción al admitir a niños indígenas y mujeres, y al incluir, en una segunda etapa, la participación de obreros y sus hijos.

Como apunta Karen Cordero en un estudio sobre la obra de Alfredo Ramos Martínez, durante este periodo se reforzó el sentido populista y, con José Manuel Puig Cassauranc a la cabeza de la SEP, se mostró un deliberado interés por integrar a los niños del sector rural y suburbano al proyecto nacionalista del régimen, con la consigna de permitir que aflorara la personalidad del artista y, en particular, la de los niños indígenas. En estos años, el énfasis se puso en la habilidad artística innata del indio, como una vía para integrar al proyecto nacionalista a campesinos y trabajadores de los alrededores de la ciudad de México.

A fin de lograrlo, las EPAL recibieron vigoroso apoyo estatal y, en mayo de 1925, abrieron sus puertas tres nuevos planteles en Xochimilco, Tlalpan y Guadalupe Hidalgo, bajo la dirección de Rafael Vera de Córdoba, Francisco Díaz de León y Fermín Revueltas, respectivamente.

En el periodo presidencial anterior, debido al lugar que el gobierno de Obregón brindó a la educación artística, se implantó el método de Best Maugard y, de manera simultánea, se apoyó a las Escuelas de Pintura al Aire Libre como un elemento de cohesión social y como canales de transmisión de nuevos valores plásticos sustentados en el concepto de raza. En lo que se refiere a este punto, las vanguardias europeas ejercieron influencia en la propuesta de Ramos Martínez al crear las Escuelas de Pintura al Aire Libre. Durante su estancia en Europa a principios de siglo, el artista asimiló la estética impresionista y las premisas del primitivismo.

Las EPAL funcionaron en diferentes etapas, y el sentido que adquirieron en el contexto cultural también fue distinto. La primera Escuela de Pintura al Aire Libre operó en México de 1913 a 1914, durante la primera gestión de Ramos Martínez al frente de la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA). La fundación de esta primera EPAL obedeció, en parte, a la ola de inconformidad de los alumnos con los programas de estudio. Así, Ramos Martínez elaboró un nuevo plan de estudios tendente a renovar la enseñanza artística, a conjuntar esfuerzos anteriores y, a la vez, a introducir nuevas preocupaciones estéticas en el ámbito académico. Una de sus mayores aportaciones fue la clase de dibujo de paisaje al aire libre como parte de la formación curricular de los estudiantes. Para ese fin, Ramos Martínez tomó en arrendamiento una casa de campo a orillas del canal de la Viga, en Santa Anita, con al menos tres propósitos: que los alumnos realizaran estudios en contacto directo con la naturaleza, en lugares característicos de México; despertar desde el principio el gusto por las bellezas mexicanas, e iniciar un arte "genuinamente nacional". En este espacio se permitía a los alumnos explorar de manera más libre las

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

enseñanzas impresionistas —en lo que se refiere a sintetizar un instante y a la descomposición del color—, que el mismo artista practicó, sobre todo, durante su residencia en París.

En una segunda etapa, cuando Ramos Martínez retomó la dirección de la ANBA, en 1920, reactivó la idea de abrir las Escuelas de Pintura al Aire Libre en Coyoacán, pero ahora el ideario, más acorde con el programa posrevolucionario, se centró no sólo en recibir alumnos regulares de la escuela, sino también en atraer e incluir a la población infantil de zonas cercanas. De acuerdo con los nuevos criterios ideológicos establecidos en los años posrevolucionarios, nuestro pueblo poseía cualidades artísticas innatas, por lo que Ramos Martínez creía indispensable dar al discípulo libertad absoluta para expresarse: la función de los maestros de la EPAL debía limitarse a vigilar y a guiar al alumno en la realización de sus trabajos, y a mostrarle algunos principios técnicos, para propiciar que aflorara la emoción del artista.

El tratamiento espontáneo e intuitivo de las obras, y una mayor libertad en la aplicación del color, permitía alejarse de los cánones académicos establecidos y explorar un tratamiento primitivista deliberado como parte de la preocupación por crear un arte nacional. En 1920, Ramos Martínez escribió:

> Para generar arte verdadero tenemos irremisiblemente que ir hacia lo nuestro, inspirándonos en nuestro medio ambiente […] ¡nuestro cielo, nuestras ricas montañas, nuestras costumbres y toda nuestra vida, tan rica y pintoresca! Soy un gran optimista porque considero que nuestro gran pueblo está verdaderamente dotado para las artes en general.

Las obras realizadas por los alumnos se caracterizaron por su mayor soltura en el trazo, por una paleta más luminosa y una síntesis cromática.

Hacia 1923, asistían a las clases cerca 1 600 alumnos a quienes se les proporcionaba de manera gratuita el material necesario. Al cabo de tres años, la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán se trasladó al convento de Churubusco y, andando el tiempo, se acrecentó el interés por recrear personajes populares y costumbres locales. La representación recurrente de iglesias y claustros de conventos coloniales respondía al entusiasmo con que los maestros de las EPAL instaban a sus alumnos lo mismo a captar la naturaleza que a reflejar parte del entorno local inmediato, con el doble propósito de fomentar el interés por la belleza de la patria y crear un arte nacional; sin embargo, también se debía a la visión hispanista y a la revaloración del arte colonial como tema de gran relevancia en el pensamiento ateneísta, tema al que se

sumó la preocupación por el saber y la espiritualidad de la vida monástica. En realidad, desde la primera década del siglo XX, las escenas conventuales fueron recurrentes en la plástica de pintores como Germán Gedovius, Saturnino Herrán, Romano Guillemín y Luis G. Serrano, pues las consideraban sustento de un estilo nacional contemporáneo y síntesis de todas las civilizaciones.

Para ratificar la importancia que se otorgaba al trabajo artístico de los niños, en 1925 se llevó a cabo la primera exposición de las EPAL realizada fuera de la Academia: en el Palacio de Minería. Una vez más, el Dr. Atl, por medio de un artículo, pretendió inscribir la muestra en los parámetros de recuperación de lo popular, al afirmar que la exposición constituía uno de los productos más importantes y típicos de las artes populares en México.

Sin embargo, esta apreciación comenzaba a percibirse errada. Artistas como Carlos Mérida, que entonces realizaba una intensa labor de crítica, dividió las obras expuestas en dos grupos; clasificó al más numeroso como "expresión puramente pictórica" (en relación con los valores plásticos), y al otro, más reducido, como producto del sentimiento estético del pueblo. En su opinión, la mayoría de los cuadros no hablaban de un sentimiento nacional y estaban pintados con un criterio atrasado, pues los maestros seguían imponiendo "modos impresionistas" y empleaban hasta la saciedad elementos decorativos populares. En su reseña, Mérida agregó: "Es intolerable seguir pretendiendo hacer un arte nacional a base de jarros de Guadalajara, y bateas de Michoacán".

La exposición celebrada al año siguiente contó con la asistencia de un público más numeroso, y la revista *América* llegó a asentar que

> todos los niños de México dibujan y pintan con gran intuición del volumen y del color, y sus producciones están en el plano de las verdaderas obras de arte […] nuestros pintores de las escuelas, libres en las interpretaciones del abrupto paisaje mexicano, revelan un sentimiento estético verdaderamente extraordinario que, de perdurar, llegará a formar una verdadera raza de artistas.

Además, el articulista declaró que el mérito de Alfredo Ramos Martínez "estriba en haber comprendido que los niños mexicanos nacen artistas".

La crítica se volcó en elogios a los resultados de las EPAL, en particular entre 1925 y 1927. En 1926, la SEP publicó la *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre* con un texto introductorio de Salvador Novo. Ante el éxito de las muestras, se decidió exhibir la pintura de los niños en diferentes ciudades europeas, donde, de nueva cuenta, se cosecharon comentarios favo-

rables de los críticos y del público. *La exposición de la joven pintura mexicana* viajó con éxito durante varios años por París, Berlín, Madrid, Boston y Los Ángeles. El énfasis ya no se ponía sólo en el mestizaje, sino en las cualidades del niño en cuanto a la frescura e ingenuidad de su interpretación. Se argüía ante el mundo que mientras más puros fueran los orígenes raciales de un alumno, mayor pureza y originalidad había en su obra.

Plegados a una educación popular antiacadémica y "nacionalista", y dirigidos al sector obrero urbano, en 1927 se crearon dos Centros Populares de Pintura, uno en Nonoalco y otro en San Pablo, bajo la dirección de Fernando Leal y de Fernández Ledesma, respectivamente. A manera de representación de su entorno, su producción estuvo más enfocada hacia la técnica del grabado, por ser un medio económico y de mayor difusión.

Mientras la crítica internacional acogía de manera favorable el proyecto, en el seno de la propia Academia Nacional de Bellas Artes, artistas e intelectuales comenzaron a manifestar su inconformidad con los métodos de enseñanza de la institución. En diciembre de 1928, tras el cambio de régimen, Ramos Martínez abandonó la dirección de la ANBA y, en enero de 1929, los diez planteles que formaban las EPAL, incluidos los centros populares de pintura, pasaron a formar parte del Departamento de Bellas Artes de la SEP, con lo que, desligada ya su actividad de la Academia de San Carlos, se produjo su paulatina desaparición.

La falta de presupuesto para las EPAL aunada con las críticas a sus métodos de enseñanza libres, ahora considerados demasiado intuitivos y poco rigurosos, llevaron, en 1932, a la revisión de los programas de estudio, encargada a Rufino Tamayo, Adolfo Best Maugard y Leopoldo Méndez. Ante las críticas, Rufino Tamayo, a nombre de la comisión, estableció el requisito de que las EPAL, para ser catalogadas como tales, debían impartir enseñanza en vez de limitarse a funcionar como simples centros de dotación de materiales para ser utilizados libremente sin orientación alguna. A partir de ese momento, los alumnos inscritos, para ser aceptados, debían someterse a un periodo de prueba con el fin de conocer su sensibilidad y encauzarlos según su tendencia. El nuevo programa no permitiría una estancia mayor de tres años en los planteles, e incitaría a los alumnos a ejercer su imaginación con el fin de establecer un nexo entre la obra de arte y la naturaleza, considerada sólo como un elemento de referencia.

En la obra hoy conocida como *Musas de la pintura*, realizada en 1932, Tamayo hizo patente su preocupación por recrear el proceso de creación y de representación artística que tanto le inquietaba en esos momentos. Este mis-

mo cuadro se expuso por vez primera con el título de *Pintura infantil*, nombre que sin duda es necesario recuperar, pues devuelve a la obra su prístino significado. No es difícil creer que fue debido al desprestigio y decadencia de las EPAL, y al descrédito del trabajo artístico infantil, que Tamayo rebautizó su cuadro hacia 1937, cuando lo exhibió de nuevo en una galería de Nueva York. La composición de *Pintura infantil* es compleja, pues representa de manera alegórica el estudio de un pintor: elementos superpuestos y acciones simultáneas conforman un mismo espacio donde se establece el juego en que un cuadro remite a otro: la pintura dentro de la pintura.

El programa de estudios de las Escuelas de Pintura y Escultura de la SEP, que Tamayo formuló a finales de 1932, incluyó importantes conceptos pictóricos que, de una u otra manera, el pintor expuso en su trabajo plástico. Sugería, por ejemplo, una educación básica que afirmara la sensibilidad del estudiante y fuera fundamento de su formación. El artista hizo hincapié en la importancia de estimular la imaginación, para evitar un nexo estrecho y directo entre la obra de arte y la naturaleza: en su opinión, el arte era producto de la imaginación, aunque utilizara las formas existentes en la naturaleza como fuente de referencia.

En *Pintura infantil*, la imaginación —representada por dos musas cuya forma evoca a los ángeles de lámina recortada provenientes de la imaginería popular— sostiene y a la vez enmarca un lienzo sobre el que pinta un niño artista que, sentado de espaldas al espectador, viste una camisa de marinero. A su lado, una figura gemela del niño, ésta desnuda y de torso moreno, parece expuesta al mundo exterior; en cambio, pincel en mano y de espaldas al espectador, el niño artista ignora su entorno y concentra su atención en un gran lienzo que abarca la totalidad de su campo visual. Una de las musas muestra al joven pintor el orbe, representado por una esfera de cristal que pende de un hilo. Como creación —y no como imitación o copia— se despliega en el lienzo la figura de un caballo de trazos sintéticos.

A partir de enero de 1933 y durante 1934, Tamayo colaboró en el proyecto cultural del Estado como jefe de Artes Plásticas del Departamento de Bellas Artes. La enseñanza artística dejó de ser una prioridad en los nuevos proyectos culturales del gobierno, por lo que, en 1935, se suprimió el presupuesto asignado a las EPAL y una a una fueron desapareciendo. Dos años después cerró sus puertas la última Escuela de Pintura al Aire Libre, localizada en Taxco. Ya desde principios de la década de 1930, la discusión sobre lo nacional se desplazaba a otros territorios que intentaban abrir la búsqueda a las lecciones del mundo.

La difusión de otros nacionalismos por medio de revistas: el caso de *Contemporáneos*

Durante las décadas de los veinte y los treinta, la mayor parte de los artistas actuaron en varios frentes y, algunas veces, al unísono, ya fuera en algún encargo mural o como docentes, misioneros, diseñadores editoriales, funcionarios públicos y militantes políticos. En esos años, era común que un mismo personaje artístico participara en varios escenarios culturales, adaptándose a las distintas situaciones políticas y económicas mediante diversos trabajos y movimientos artísticos que funcionaban de manera paralela a los proyectos y espacios gubernamentales.

En un artículo publicado en la revista *Crisol* (fundada por el Bloque de Obreros Intelectuales, y donde colaboraba el estridentista Arqueles Vela), Tamayo formuló, hacia 1933, su concepción del nacionalismo en las artes plásticas, y planteó su búsqueda desde valores más universales. En su opinión, era requisito indispensable romper la muralla del nacionalismo y recoger las lecciones del mundo. Tamayo consideraba necesario abandonar la pintura mexicana que sólo se caracterizaba por su fisonomía externa, la que no iba al encuentro de las plásticas genuina y profundamente nuestras y remitía a la mera copia de escenas o costumbres de objetos mexicanos; esta clase de pintura era superficial y se limitaba a asuntos mexicanos. A juicio de Tamayo, la pintura se había conducido como

> la única manera de darle unidad de carácter, por el inconsistente camino folklórico y como primer gesto del revolucionarismo muy a la mexicana, se aisló a nuestra pintura de todo movimiento universal, desentendiéndola de las nuevas direcciones que la pintura actual ha tomado y ocasionando con ello que se produjera y que se produzca, dentro de las tendencias ideológicas atrasadas, descubriendo rutas que el mundo ha abandonado por demasiado andadas; porque hasta hoy lo mismo y nosotros, como primer paso esencial, debemos olvidar nuestro yoísmo necio que oculta la posición nacionalista, para volvernos como una antena que recoja el mensaje de todas partes, tomando de él lo que nos sea provechoso.

Reunidas de manera circunstancial y por iniciativa de los integrantes de la revista *Contemporáneos*, en diciembre de 1928 se mostraron 38 obras de Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Manuel Rodríguez Lozano y Abraham Ángel (fallecido cuatro años antes), en la exposición *Pintura actual*, que se llevó a

cabo en el pasaje América, ubicado en la calle de Madero, donde a la sazón se concentraba la vida social de la ciudad de México. Aunque también se invitó a participar a Diego Rivera, José Clemente Orozco y Gabriel García Maroto, éstos se negaron y atribuyeron su ausencia a la falta de material para exponer. Otra ausencia fue la de Agustín Lazo, uno de los pintores más cercanos a los poetas reunidos en torno a *Contemporáneos*; su estancia en París le impidió participar en la exposición. Cabe destacar que, en una entrevista, Manuel Rodríguez Lozano señaló que los pintores reunidos en la exposición no eran un grupo "sino unos cuantos pintores independientes unidos por el trabajo y la honestidad artística"; y en el catálogo dedicado a la muestra se subrayó que todos ellos tenían "la creencia de que servimos a la causa del arte mexicano, tan evidentemente confuso en sus manifestaciones presentes [...] que los pintores hemos resuelto realizar una exposición que defina, sin jactancia ni indecisiones, un aspecto vivo del arte actual".

Financiada por la propia revista, como una iniciativa independiente de instituciones gubernamentales, la exposición tuvo una peculiaridad: el gusto por el retrato y por las escenas cotidianas e íntimas. Alejados en ese momento de los asuntos de carácter políticosocial e interesados en los valores plásticos de la pintura, los artistas agrupados manifestaron en sus obras una preocupación temática que giraba en torno a lo cotidiano, lo doméstico y al interés por recrear un mundo interno. La producción de estos pintores mantuvo una estrecha afinidad con la sensibilidad de literatos como Salvador Novo, Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia, quienes desde años antes, y sobre todo en la revista *Forma* (publicada por la Secretaría de Educación Pública y la Universidad Nacional), habían comenzado a escribir sobre la plástica más allá de la reseña social, y desde la poesía habían emprendido la crítica del arte.

Aunque la revista *Contemporáneos* reunió diferentes tendencias artísticas e ideológicas, su posición se definía por la apertura al cosmopolitismo y la modernidad. Al igual que en otras áreas, *Contemporáneos* fue un importante generador de opciones en el campo de las artes plásticas. Tras la salida de Vasconcelos de la SEP y al desintegrarse el Sindicato de Obreros Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores, el movimiento muralista perdió fuerza, lo mismo que los grupos de militancia política; fue entonces cuando decayeron los encargos públicos y muchos muralistas, como Rivera, Orozco y Siqueiros, viajaron al extranjero: a Estados Unidos y Argentina.

Seguramente la postura inicial del SOTPE, en cuanto a crear un arte estrictamente nacional, público, politizado, monumental y dirigido al pueblo, así como su franco rechazo teórico a la pintura de caballete y al arte individualista,

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

provocó una mayor escisión entre las diversas tendencias artísticas al identificar cualquier manifestación de arte abstracto, surrealista o cubista como un atentado contra el arte nacional. Dentro de su radicalismo, intentó relacionar la pintura de caballete con el consumo particular y el imperialismo, aunque, en la práctica, los artistas militantes del sindicato —Rivera y Siqueiros, por ejemplo— siguieron realizando obra en pequeño formato. Sin objetivos definidos, la lucha de *Contemporáneos* era ver más allá de las fronteras; acercarse a la cultura de todo el mundo; difundir, traducir, leer, reseñar obras literarias, y transformar el lenguaje poético. En sus páginas aparecieron reseñas de revistas argentinas como *Cuadernos del Plata, Don Segundo Sombra* y *Síntesis*. Con relación a las artes plásticas, *Contemporáneos* publicó 19 ensayos, 11 de los cuales hablaban de artistas de México.

A raíz de un artículo de Gabriel García Maroto titulado *La obra de Diego Rivera*, el pintor acusó a la revista de aristócrata y provocó la enemistad con el grupo. En 1929, en los murales del segundo piso de la SEP Rivera ridiculizó al grupo Contemporáneos, representado por la figura de Salvador Novo con orejas de burro e hincado ante el espectador. Además de burlarse de varios artistas pertenecientes al grupo, ridiculizó a Antonieta Rivas Mercado, mecenas del Teatro Ulises, al pintarla barriendo con una escoba los restos de los símbolos de las artes: una lira, una paleta con pinceles y un número de la revista *Contemporáneos*. A pesar de que las diferencias de Rivera con el grupo estuvieron presentes largo rato, un año más tarde Samuel Ramos publicó en *Contemporáneos* un artículo donde retomó, desde una perspectiva favorable, la trayectoria del pintor:

> Diego se ha dejado guiar por un factor extraño en la elección del material de su obra: una idea social "con la que se puede no estar de acuerdo" pero que le ha permitido a su autor descubrir una porción nunca vista de la realidad mexicana llena de interés humano y plástico y que le ha permitido conseguir una especial coherencia en su obra.

Pero ¿quiénes eran "los contemporáneos"? Al ser una suerte de grupo constituido sólo mediante afinidades y enemistades, resulta difícil enumerar con precisión a sus integrantes. Dispersos en cargos gubernamentales, editoriales, teatros y revistas, el grupo estaba formado, preferentemente, por poetas y literatos: Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Elías Nandino, pero también Samuel Ramos,

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Rubén Salazar Mallén, Bernardo Gastélum, Carlos Chávez, Celestino Gorostiza y Rodolfo Usigli. Unidos por el anhelo de ser modernos desde diferentes posturas, muchos transitaron por el régimen de Obregón con los ideales revolucionarios nacionalistas (tal es caso de Pellicer, Novo o Torres Bodet, este último como secretario particular de Vasconcelos en la SEP); y además de valerse de los proyectos nacionalistas desde puestos oficiales, realizaron proyectos independientes, como el del Teatro Ulises; casi todos se sirvieron de revistas en su búsqueda de espacios de acción que abarcaron lo mismo la vanguardia que el nacionalismo. Así, algunos colaboraron en las revistas *Forma* (Novo, Villaurrutia, Rodríguez Lozano, Tamayo), *Mexican Folkways*, *Crisol*, *La Falange*, *Ulises*, y con la publicación de *Contemporáneos* lograron llevar a cabo una obra personal a la vez que un proyecto colectivo. Al margen de conflictos ideológicos de izquierda o derecha, la condición homosexual de algunos de sus integrantes fue motivo de aislamiento y complicidad; no obstante, algunos ocuparon puestos oficiales. La ambigüedad que les ofrecía su condición de marginalidad y de integración, les dio la certeza de que estaban construyendo una cultura nacional. Hacia 1934, Owen declaró: "Nos identificaba un afán de construir cosas nuevas, de adoptar posturas nuevas ante la vida. Sentíamos esto lo único revolucionario y más sincero que tomar simplemente lo viejo y barnizarlo y escribir encima ¡Viva la Revolución!".

Al margen de conflictos ideológicos, Villaurrutia explicó:

> No son regionales. No son populares. La única manera digna que tienen los artistas de comprender al pueblo no es pretender hacer para el pueblo un arte que será inferior, indudablemente, del que surge del pueblo mismo. Qué importa que en torno a las palabras de alguno de nosotros se levante un torbellino de inexactitudes, de envidias y de dudas. Existimos a pesar de todo, a pesar de nosotros mismos. Qué importa que alguien pida que pongamos etiquetas de "Made in Mexico" a nuestras obras.

Interesada en la cultura internacional y en las nuevas corrientes, *Contemporáneos* publicó reproducciones y ensayos sobre Georges Braque, Paul Cezanne, Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Paul Matisse, Pablo Picasso y Man Ray; promovió a pintores como Carlos Mérida, Jean Charlot, Julio Castellanos, María Izquierdo, Agustín Lazo, Rufino Tamayo y Manuel Rodríguez Lozano, destacando los valores plásticos de sus obras: forma y color, más que el contenido anecdótico. Su pintura de caballete y de pequeño formato plasmaba

temas de corte intimista. Los integrantes del "grupo sin grupo" (como ellos mismos se definían) compartían la pasión por la literatura y el interés por las relaciones entre pintura y poesía. Atentos a las nuevas tendencias artísticas de la cultura internacional, exploraron nuevas propuestas.

En particular, Salvador Novo abordó la fotografía como obra de arte en su artículo "El arte de la fotografía", publicado en 1931. En su opinión, una pintura o una Kodak podían suscitar de igual manera una emoción artística, ya que ésta dependía no de los materiales sino del gusto, y consideró el arte fotográfico una renovación de la pintura, por lo que planteó que había llegado el momento para decidir entre creación y reproducción. Con este criterio, la revista dio cabida a la experimentación plástica de los fotógrafos Manuel Álvarez Bravo, Tina Modotti y Edward Weston.

A su vez, Agustín Lazo entabló una estrecha alianza de afinidades con el poeta Xavier Villaurrutia, que fue fundamental para la retroalimentación de su producción plástica. En el interior del país, la revista fue un importante órgano de difusión de la plástica que se realizaba en el extranjero. *Contemporáneos* dio a conocer las vanguardias europeas que propugnaban un arte universal y de carácter poético, alejado de las ideas políticas. A partir de 1928, en la pintura de Rodríguez Lozano comenzaron a desaparecer los temas anecdóticos para privilegiar el desarrollo de composiciones más rigurosas que apostaron por la economía de elementos plásticos, con el fin de obtener "mayor pureza" y "limitar la pintura a sus fronteras", según declaró ese año el propio artista a *El Universal Ilustrado*. En su producción se acrecentó el gusto por las figuras de presencia casi escultórica, cuya monumentalidad se engrandeció mediante la representación de pies firmes y pesados; sus obras de entonces se vincularon con aquellas de carácter primitivista y un tanto arcaicas, y sus preocupaciones comenzaron a perfilarse en un clasicismo picassiano de principios de los años veinte.

El grupo reunido en torno a *Contemporáneos* estaba formado, principalmente, por poetas y escritores; de ahí que no sorprenda que se mantuvieran atentos a lo que escribían los europeos y los estadounidenses; sin embargo, en opinión de Guillermo Sheridan, la revista estuvo lejos de ser una publicación extranjerizante y careció tanto de una política de traducciones poéticas como de la difusión de poetas de otras nacionalidades. De corte literario, tuvo como punto de partida la poesía y fue alrededor de ésta como se estructuraron las colaboraciones: reseñas de libros, ensayos de pintura, teatro y cine.

La audacia del espíritu nuevo: el estridentismo

Las portadas y viñetas estridentistas de Jean Charlot, Alva de la Canal y Fermín Revueltas, plantearon soluciones estéticas distintas a las desarrolladas por ellos mismos en otros contextos culturales en los que operaban simultáneamente. Esa manera particular de intervención visual en las publicaciones del movimiento estridentista resaltaba la escala urbana, el vértigo y el ritmo de la ciudad por medio de rectas entrecruzadas y contrastadas, reflejo de las que construyeron grandes rascacielos, chimeneas fabriles, torres de luz, postes y cables telegráficos. Aunque Arqueles Vela negó la existencia de un arte estridentista, admitió la afinidad del grupo con el abstraccionismo y el arte puro, por cuanto éstos constituían una representación o símil de la vida moderna. En 1926, Manuel Maples Arce escribió en *Horizonte*, al referirse a la estética del sidero-cemento:

> La arquitectura actual tiene un carácter abstracto. [….] No es pues, únicamente el material nuevo el que determina las formas de la arquitectura, sino el estado de espíritu de una época. […] La bondad y la fuerza del material constructivo, corresponde a la sinoptia del espíritu contemporáneo […] la universalidad en el uso de un material estructural, como el sidero-cemento, que resolviendo el problema de la construcción de una manera practicista, por sus caracteres fundamentales de resistencia, durabilidad y economía, pueda realizar, gracias a su monolitismo, la audacia del espíritu nuevo: sus ideas monumentalistas.

El sábado 12 de abril de 1924, se organizó en el Café de Nadie la primera velada del movimiento estridentista. En sus paredes, Jean Charlot, Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas y Germán Cueto, entre otros, exhibieron sus obras; y Germán List Arzubide, Luis Ordaz Rocha, Miguel Aguillón y Maples Arce, leyeron sus poemas. Arqueles Vela, portavoz del movimiento, narró la historia del Café de Nadie y lo describió como "un café sombrío, huraño, sincero […] Es un café que se está renovando siempre, sin perder su estructura ni su psicología".

Afín a la tradición de las vanguardias europeas, el café Europa, ubicado en la avenida Jalisco 100 —hoy Álvaro Obregón— fue rebautizado por el periodista Febronio Ortega como el Café de Nadie, y funcionó como el centro de reunión de los literatos, poetas, artistas plásticos y músicos que, de una u otra manera, participaron en el movimiento estridentista.

Además de los protagonistas del movimiento —Manuel Maples Arce, Arqueles Vela, Salvador Gallardo y Germán List Arzubide— concurrían al café Luis Marín Loya, Febronio Ortega, Gastón Dinner, Miguel Aguillón Guzmán, Silvestre Revueltas, Manuel M. Ponce, Diego Rivera, Leopoldo Méndez, Germán Cueto, Fermín Revueltas, Jean Charlot y Ramón Alva de la Canal. La finalidad principal de las reuniones era polemizar en torno a algunos temas predilectos: las ideas de renovación estética de corte iconoclasta, los conceptos de la vanguardia europea, o el análisis de las distintas estrategias de acceso a la modernidad que promulgaban una utopía urbana. Fue por medio de la prensa, y en particular de *El Universal Ilustrado*, como se dio a conocer el movimiento. De corte literario, el grupo estridentista estaba formado sobre todo por poetas que, con la excepción de Arqueles Vela, poco recurrieron a la prosa. La producción plástica ligada al movimiento consistió en el diseño de portadas y en la ilustración de libros de algunos de los integrantes, o de revistas que ellos editaron.

Con el fin de difundir la estética del grupo, en abril de 1924 se inauguró la primera exposición estridentista, en la que se mostró el trabajo plástico de Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez, Jean Charlot, Alva de la Canal, Xavier Guerrero, Máximo Pacheco, Germán Cueto y Guillermo Ruiz.

Empleando como tema a los integrantes del grupo, Alva de la Canal realizó la obra *Café de Nadie*. En la fotografía de una primera versión de 1924 (hoy desaparecida) se podía leer la dedicatoria: "A los cabecillas del movimiento". Una segunda versión de fines de los años veinte, con una composición muy similar, retrató como líder e iniciador del movimiento a Maples Arce, que aparece rodeado de sus más allegados colegas: List Arzubide, Salvador Gallardo, Arqueles Vela, el propio pintor y la figura de un gallo, que seguramente alude a una escultura de Germán Cueto. Con el propósito de recrear la complejidad sensorial, el dinamismo y el espíritu rebelde que caracterizaba las discusiones del grupo en el Café de Nadie, Alva de la Canal utilizó un lenguaje formal que se adecuaba al vertiginoso ritmo de la vida moderna. Interesado en capturar la vitalidad de la polémica y en mostrar múltiples vistas de la escena, el pintor fragmentó la composición con cierto apego al cubismo. Construyó el espacio a partir de planos geométricos superpuestos, e incluyó el *papier collé* como elemento formal y como referencia a la predilección por la tipografía de la prensa. Anuncios de ocasión, prototipos de una vida urbana en constante movimiento, hacían presentes al resto de los colegas que formaron parte del movimiento, como Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez y Diego Rivera.

Como movimiento literario, el estridentismo surgió en diciembre de 1921 con el lanzamiento, en una hoja volante, de su primer manifiesto. La hoja volante se llamaba "Actual número 1, Hoja de vanguardia" y, a manera de cartel, se pegó en los muros de la ciudad de México. Ahí, el autor y principal ideólogo del movimiento, el poeta Manuel Maples Arce, planteó sus principales lineamientos, de fuerte influencia futurista y ultraísta en el uso del lenguaje. El carácter subversivo y el espíritu iconoclasta del movimiento estridentista, así como su predilección por una temática urbana, le deben mucho al futurismo italiano, al dadaísmo y a ciertas ideas del ultraísmo español. En contra de la tradición y a favor de una poesía "pura", sin descripciones ni anécdotas, Maples Arce insistió en la necesidad de construir un nuevo lenguaje estético que diera testimonio de una forma de vida distinta y moderna; un lenguaje acorde con el vertiginoso ritmo de la ciudad y que diera cuenta de la vida dinámica y cosmopolita del hombre contemporáneo, rodeado de trenes, anuncios, teléfonos, música de jazz, y que a la vez destacara la belleza de las máquinas, del humo de las fábricas y los puentes de acero. Al igual que sucedía en la literatura, los pintores recurrieron a una iconografía urbana y se valieron de algunos símbolos de la modernidad, como rascacielos poblados de anuncios luminosos o la radio. En ocasiones, el lenguaje plástico que acompañó a muchas de las publicaciones estridentistas intentó recrear la complejidad sensorial del dinamismo y la velocidad de la vida moderna; por ende, sus imágenes, muchas de ellas realizadas con la técnica de la xilografía, se caracterizaron por un trazo sintético; algunas incorporaron elementos tipográficos, o acudieron a composiciones espaciales relacionadas con el estilo cubista; otras establecieron una estrecha relación con la gráfica rusa. Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez y Fermín Revueltas fueron los principales artistas plásticos que colaboraron en sus ediciones.

Fue en esa "trinchera de la vanguardia", como la llamó Francisco Reyes Palma, donde se fraguó *Irradiador*, el primer órgano de prensa del movimiento en que colaboró como ilustrador el entonces muralista Fermín Revueltas; también se incluyeron fotografías de Tina Modotti y Weston como testimonio de un lenguaje de vanguardia.

Como un caso de excepción en el arte mexicano de la primera mitad del siglo XX, el estridentismo actuó desde distintas ciudades de la república: en Puebla, en 1923, el grupo lanzó el segundo manifiesto; y a partir de 1925, sus integrantes se establecieron en Xalapa, Veracruz, bajo el amparo del gobernador del estado, Heriberto Jara. En Zacatecas, en julio de 1925, un tercer

manifiesto vio la luz; y en enero de 1926, el cuarto y último de éstos se emitió desde Ciudad Victoria, Tamaulipas. Fue a partir de 1922 y hasta 1928, cuando el estridentismo se consolidó como grupo.

Durante su estancia en Xalapa, bautizada por el grupo como Estridentópolis, los estridentistas desplegaron mayor actividad: organizaron actos culturales, exposiciones, y crearon la revista *Horizonte*. Dirigida por Germán List Arzubide e ilustrada por Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez, aparecieron diez números entre abril de 1926 y mayo de 1927. *Horizonte* no sólo publicó artículos de corte literario o centrados en el tema de la modernidad; también incluyó material relacionado con la revolución educativa y las causas sociales.

La destitución del gobernador, a fines de 1927, provocó el regreso paulatino del grupo a la ciudad de México, donde ocurrió su disgregación debido a luchas internas.

El muralismo mexicano cruza las fronteras

En los años treinta, Estados Unidos se encontraba hundido en la Gran Depresión causada por el desplome de la bolsa de Nueva York en 1929. La economía en bancarrota y el desempleo fueron el sello de la época, y la crisis se agudizó por las prolongadas sequías y tormentas de polvo que arrasaron, una y otra vez, los campos de cultivo. En ese entorno, los muralistas mexicanos, con ayuda de los estadounidenses que habían visitado México en los años veinte, lucharon por imponer el muralismo como el canon internacional de vanguardia y como parte del pensamiento de izquierda. Ellos convertirían el muralismo mexicano, como dijo Mitchel Siporin, en el modelo artístico, por cuanto difundieron la postura de que "la forma de hacer murales sólo podía ser a la mexicana".

David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera viajaron a Estados Unidos, cada cual por distintos motivos. Siqueiros, al abandonar Taxco, donde cumplía un arraigo judicial; Orozco, por no encontrar lugar para pintar durante el régimen callista; mientras que a Rivera le sirvieron todo en bandeja de plata: el diplomático Dwight W. Morrow borró los obstáculos para que Diego pudiera entrar en Estados Unidos y pintar murales en California. Ante las dificultades con México, relacionadas con el petróleo y los ferrocarriles, Morrow optó por una "política de buena voluntad" en la que la cultura podía ser la llave para favorecer la comunicación entre los países.

Detroit Institute of Arts

El diplomático Morrow presentó a Diego con el banquero John Pierpont Morgan, quien a su vez lo introdujo en el círculo de los directivos del Instituto de Artes de Detroit: el doctor William Valentiner y Edgar Richardson, y lo presentó con Edsel Ford, principal mecenas del museo. Los directivos le pidieron a Rivera una decoración alusiva al mundo de la tecnología, para el patio principal del museo; el mural no estaría vinculado a la Revolución mexicana sino que, conforme a los deseos del patrocinador, debía narrar la historia de Detroit. Al principio le ofrecieron el muro norte y el muro sur, por ser los mayores; sin embargo, cuando Diego llegó a Detroit, el mundo industrial ejerció tal fascinación sobre él que propuso pintar los veintisiete paneles que integraban el patio, a cambio de veinte mil dólares.

¿Qué eran veinte mil dólares en 1932? Lewis Mumford, en su artículo sobre Orozco y sobre los estudiantes y sus expectativas al terminar sus estudios, fijó como promedio un salario de tres mil dólares, a diez años de egresar de la universidad. Para Mumford, un ingreso de doce mil dólares anuales era un sueño; y los veinte mil dólares que Rivera obtuvo fueron un sueño. Por su mural en Dartmouth College, José Clemente Orozco recibió igual pago que un profesor del Departamento de Arte.

Según palabras de Rivera: "Cuando fui invitado por el doctor Valentiner a pintar en el Museo de Artes de Detroit, tuve la maravillosa oportunidad de corroborar totalmente mis puntos de vista sobre el arte proletario". En este caso, su arte proletario fue pintar máquinas: el relumbrante fuego de los hornos, en rojos ardientes; y a los trabajadores serios y concentrados en su trabajo. Diego no documentó en los muros las numerosas huelgas que estallaron en Detroit, ni el hambre y la pobreza de muchos obreros, sino las maravillas del complejo industrial de River Rouge, manejado por los Ford, quienes no permitieron sindicalizarse a sus obreros hasta 1941. Para justificar esta situación, Rivera pareciera sugerir en el mural que la industrialización sacaría adelante a la clase obrera.

Al centro del muro sur, los fondos rojos del fuego contrastan con los grises de los primeros planos, donde Diego trazó la inmensa maquinaria reluciente; en la parte inferior, los obreros, distribuidos en sus líneas de ensamblaje, trabajan en equipo con gran concentración. Dividida en dos secciones, la parte superior del muro muestra en el panel inferior las entrañas de la tierra donde se encuentran los minerales; en la sección superior, dos figuras yacen en la tierra y varias manos surgen de las montañas con minerales para ser

elaborados. Sobre un nicho, hay dos recuadros; en el de la izquierda aparece una escena de vacunación donde tres científicos trabajan para lograr el avance de la medicina. El panel fue objeto de duras críticas y a punto estuvo de causar la destrucción del mural, pues la distribución de los personajes en la escena del niño vacunado remite a la iconografía de la adoración de los reyes magos al Niño Jesús. El panel a la derecha representa el desarrollo de la ciencia para la guerra.

El muro norte da mayor énfasis a las líneas de producción y ensamblaje que a los hornos; al igual que en el muro opuesto, en los tableros superiores hay dos personajes, sólo que ahora son de diferente raza y trabajan la tierra: el de origen oriental cosecha productos agrícolas; el otro, de rasgos occidentales, extrae los minerales de la tierra; a manera de reflejo del muro sur, manos cargadas de productos surgen del campo.

En los muros este y oeste, Rivera deja claro que las materias primas vienen de Latinoamérica, y que la tecnología para su transformación está en Estados Unidos.

A despecho de que el mural causó gran polémica entre los habitantes de Detroit, a la postre ganaron la batalla los directivos del Instituto y hoy esta gran obra de Diego permanece a la vista. Con este mural, el pintor demostró que, a pesar de su fama de comunista, era capaz de representar el mundo estadounidense sin entrar en polémica con la estructura del capitalismo, insertando su propio lenguaje en la práctica capitalista.

Dartmouth College

El pintor Thomas Hart Benton recomendó a José Clemente Orozco ante la junta directiva de Dartmouth College después de ver su obra en los Delphic Studios, la galería de Alma Reed en Nueva York. La idea de invitar a Orozco como miembro del cuerpo colegiado de Dartmouth, surgió cuando el entonces joven profesor de historia del arte, Churchill P. Lathrop, mostró el trabajo de Orozco al jefe del Departamento de Arte en Darmouth, Artemas Packard; así empezó una campaña para invitar a uno de los más famosos muralistas mexicanos. Se organizaron diferentes exposiciones en las galerías del edificio Carpenter de la propia universidad, y las negociaciones con Alma Reed empezaron en 1931. Muchas preguntas estaban en la mesa, desde asuntos de costos hasta la temática del mural. A esto último se respondió que el mural abordaría un tema mitológico: la rebelión de los valores humanos contra la tiranía.

Orozco ofreció pintar un pequeño mural costeándolo con su propio peculio. Lathrop le pidió que diera una conferencia sobre cómo hacer un mural, con una breve demostración práctica, lo cual se llevó a cabo en marzo de 1932. El mural, titulado *Man Realesed from the Mechanistic to the Creative Life*, ocupó un espacio en el Departamento de Arte y en la Biblioteca Baker. Su segunda visita fue en mayo de 1932 y, en una carta, Orozco explicó su tema:

> Las razas de América están ahora tomando conciencia de su propia personalidad la cual emerge de dos grandes corrientes culturales, la indígena y la europea. El gran mito de Quetzalcóatl abraza ambas por su profética naturaleza, él como creador de la auténtica civilización del nuevo mundo, este tema tiene importancia para Dartmouth ya que no es un tema local sino continental, ya que la fundación de Dartmouth es anterior a la fundación de los Estados Unidos.

En junio de 1932 se firmó el contrato para el mural de 2 990 pies cuadrados (277.78 m^2). El mural *The Epic of American Civilization*, en las paredes de la Biblioteca Baker del Dartmouth College, muestra un cambio en la producción de José Clemente Orozco; en esta obra recurrió a un expresionismo desproporcionado, atormentado, que si bien se vincula a la época prehispánica, da preponderancia al pensamiento subjetivo sobre la representación naturalista de la realidad. Ajeno a cualquier partido, Orozco actuó como un anarquista, crítico de la civilización burguesa y llevado por el afán de que sus murales fueran reconocidos como mexicanos en un contexto de mitos universales. Pero no sólo fue por eso que evitó una narrativa lineal típica del positivismo y el historicismo; también lo hizo con miras a profundizar en las características del arte moderno como un sistema de oposiciones, despojado de cualquier propósito ilustrativo.

Los bocetos que han sobrevivido revelan los ajustes de la narración a la dimensión de los muros y al diálogo con las líneas arquitectónicas. Los dibujos preparatorios muestran una polémica personal. El pintor trabaja las figuras de manera individual antes de transferirlas a los muros; el color, sin embargo, resulta tan importante como la geometría y la luz.

En uno de sus textos acerca de los frescos de Dartmouth, José Clemente afirma que en cada pintura, como en cualquier obra de arte, siempre hay una idea, nunca una anécdota. La idea es el punto de partida, la primera causa de la construcción plástica, y permanece todo el tiempo como energía creando materia. Las anécdotas y otras asociaciones literarias sólo existen en la mente

del espectador, cuya imaginación es excitada por la pintura que contempla. En los frescos de la Biblioteca Baker no sólo tenemos la idea que inicia y estructura, sino también el hecho de que es una idea americana desarrollada en formas americanas, con un sentimiento americano y, en consecuencia, al estilo americano. Sobra hablar de tradición: para Orozco era necesario colocarse en fila y aprender la lección de los nuestros. Estos frescos no son imitación; según sus palabras: "Es nuestro propio esfuerzo, en el límite de nuestra fuerza y experiencia con toda sinceridad y espontaneidad".

El área de lectura de libros reservados divide la pared norte, donde, a un lado, cinco paneles muestran la historia de Quetzalcóatl y su profecía; los cinco paneles del otro lado se dedican al retorno de Quetzalcóatl en la forma de la conquista; los temas no se desarrollan en orden cronológico, sino que se entienden desde el sacrificio del héroe y la liberación de la humanidad.

El personaje de Quetzalcóatl es descrito como un icono religioso, o como una serpiente emplumada cuyo simbolismo abarca el cielo y la tierra. Más que un relato, es una representación arquetípica del portador de la civilización, que, tras una destrucción, profetiza su propio regreso. Históricamente, la profecía se cumplió con la llegada de Cortés. En su autobiografía, Orozco habla de los libros en español que usó para su investigación: en la Biblioteca Baker se encontraban los tres libros de Manuel Gamio sobre la población del valle de Teotihuacán, editados durante la gestión de José Vasconcelos. Los temas de la Conquista empiezan con Cortés y la destrucción de sus naves. Al final Cortés, que había llegado con la cruz, no es visto como héroe ni como villano, sino como una máquina de destrucción frente a una civilización devastada. El panel del muro norte aborda la enseñanza primaria por medio de una maestra que lleva un libro de cantos rojos. Pancho Villa, al centro, se halla rodeado por capitalistas, militares y políticos que, en una u otra forma, intervinieron en la Revolución protegiendo sólo sus intereses. El panel cierra con una crítica acre al mundo académico, cuyos representantes —esqueletos ellos mismos— examinan un cadáver de mayores dimensiones, yacente y castrado, símbolo de un saber muerto. La pared sur muestra tótems tradicionales, y a continuación aparecen tótems mecanizados, formados por piezas de máquinas. Lewis Mumford reconoció en los murales de Orozco el mayor logro de Dartmouth College, cuyo firme liberalismo había propiciado la expresión libre de un artista revolucionario sin imponer cortapisas visibles o invisibles. Asimismo, para Mumford fue un logro que Orozco haya mostrado la cara de las dos Américas mediante una alegoría histórico-filosófica.

El expresionismo de Orozco, aun antes de su partida a Estados Unidos, fue una ruptura fundacional con sus compañeros del SOTPE y de *El Machete*. El mural se iría convirtiendo para Orozco en un lugar de negociación entre el estilo personal, las limitaciones del espacio y la idea que deseaba transmitir.

Coda

Los quiebres del muralismo surgido de la Revolución mexicana se dan desde su creación en 1921, y creemos que terminan cuando los murales se vuelven desprendibles y su intención didáctica se aleja de la Revolución y de sus efectos para centrarse en una temática diferente o ajena, que obedece a un fin específico. Éste fue el caso del Museo Nacional de Antropología, donde se consideró que no bastaba depender de los objetos para narrar una historia, sino que ésta debía desplegarse en los murales. En ese espacio, muchos pintores jóvenes rompieron con el lenguaje realista para acercarse a los muros con un lenguaje abstracto, abriendo así propuestas novedosas para la técnica mural. Mientras tanto, en otros espacios, no faltaron quienes permanecieron en el carro triunfal del muralismo revolucionario, repitiendo fórmulas cuyo desgaste se hizo cada vez más notorio.

Bibliografía comentada

Para la elaboración de este ensayo se trabajaron fuentes primarias y secundarias que, debido a los criterios de los editores, no pudieron ser citadas de la manera tradicional en México, como notas a pie de página, sino como bibliografía comentada.

Los archivos de importancia para este trabajo fueron el del Mercado Abelardo L. Rodríguez y el del Museo Nacional de Antropología, en lo tocante a los murales en esos espacios. También se consultó el Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública, en lo concerniente a los programas artísticos establecidos en los años veinte, así como a los artistas que participaron en dichos programas. El archivo de la Galería de Arte Mexicano arrojó luz sobre las distintas exposiciones que se realizaron en los años treinta. A su vez, el Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores guarda importante material sobre la presencia de México en América del Sur.

En la Hemeroteca Nacional se localizan los periódicos que dieron cuenta de los sucesos cuando se produjeron; de estas publicaciones se desprenden muchos de los conceptos aquí emitidos. Podemos citar el *Boletín* de la Secretaría de Educación Pública, desde 1921 hasta 1924; en dicha publicación se dan a conocer tanto las actividades del secretario José Vasconcelos como de los artistas que tomaron parte en su proyecto, así como de asesores y funcionarios responsables de diversos programas culturales. Para los años treinta, las *Memorias del Departamento Central del Distrito Federal* documentan muchas de las obras del urbanismo posrevolucionario que tuvieron como bandera la higiene y la educación. Periódicos como *El Universal* y *El Universal Ilustrado*, *El Maestro*, *Revista de Revistas*, *Azulejos*, *Álbum Salón* y *Zig-zag* resultan de importancia, ya que difundieron la crítica en voces que lejos estuvieron de mantener una visión uniforme. Revistas como *Arquitectura* constituyeron un foro para los artistas de los años veinte. Periódicos como *El Nacional*, ampliamente estudiado por Renato González Mello, es indispensable para los años treinta. *Crisol*, *Forma*, *Horizonte*, *Contemporáneos*, *Revista de Cultura* (1928-1931) y *Mexican Folkways* (1925-1937) proporcionan material imprescindible en lo que se refiere a la difusión de las ideas nacionalistas en nuestro país y en el extranjero.

Las recopilaciones de textos escritos por los propios artistas o por críticos, resultan valiosas; por ejemplo, Justino Fernández, en sus *Textos de Orozco*, México, Imprenta Universitaria, 1955, reúne escritos y cartas del pintor redactados entre 1916 y 1949, de diferentes partes de la república y del mundo, como el folleto "The Orozco Frescoes at Dartmouth" de 1934 y la recopilación de textos que hicieran Linda Downs y Ellen Sharp; la *Autobiografía* de José Clemente Orozco, México, Era, 1970, y los tres volúmenes de los escritos de Diego Rivera, *Textos de arte*, México, El Colegio Nacional, 1996, recopilados por Esther Acevedo, Leticia Torres y Alicia Sánchez Mejorada, que cubren no sólo los escritos del pintor en periódicos y revistas, sino también artículos mimeografiados y su correspondencia particular. Asimismo *Diego Rivera, retrospectiva*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos Centro Nacional de Exposiciones, Reproducciones Visuales, 1992, es uno de los catálogos más amplios de la obra de Rivera. Irene Herner de Larrea, en *Diego Rivera, paraíso perdido en Rockefeller Center*, México, Edicupes, 1986, transcribe toda la documentación relativa a la problemática de los murales del Rockefeler Center. Raquel Tibol, en *Siqueiros: vida y obra*, México, Departamento del Distrito Federal, 1973 (Metropolitana, 28), y en otros libros suyos, da a conocer documentación que permite elaborar nuevas perspectivas sobre el movimiento muralista.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Finalmente y en orden cronológico, se citan aquí las investigaciones de colegas que han ofrecido nuevas visiones fundamentales para la comprensión del arte mexicano de la primera mitad del siglo XX. El artículo de Fausto Ramírez, "Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco", incluido en el libro *Orozco: una relectura*, México, UNAM, 1983. *Guía de murales del Centro Histórico*, México, CONAFE/Universidad Iberoamericana, 1984, es un libro colectivo coordinado por Esther Acevedo que da una idea de las etapas del muralismo. El artículo de Mary Randolph, "Rivera's Monopoly", incluido en *Art Front*, julio de 1935, y recogido por Alicia Azuela en *Diego Rivera en Detroit*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, tiene como objetivo dar a conocer el mural que Diego Rivera pintó en esa ciudad; además, a manera de anexos, el libro de Azuela incluye documentos y cartas acerca de la planificación y desarrollo del mural, así como las controversias que suscitó. La tesis de maestría de Nicola J.E. Colby —de la FFyL-UNAM—, titulada *La construcción de una estética: el Ateneo de la Juventud, Vasconcelos, y la primera etapa de la pintura mural posrevolucionaria, 1921-1924*, es un trabajo seminal que significó un cambio radical por cuanto fundamenta los antecedentes modernistas del muralismo. Renato González Mello, en *Orozco, ¿pintor revolucionario?*, México, UNAM, 1995, ofrece un argumento extenso sobre el fechamiento de una obra de Orozco, y de manera pormenorizada describe su metodología para llegar a la conclusión. *Walls to Paint On: American Muralists in Mexico 1933-1936*, es la tesis doctoral de James Oles para la Universidad Yale; en ella Oles ofrece una lectura desde Estados Unidos, pues tuvo acceso a los archivos de los artistas estadounidenses que pintaron al lado de los muralistas mexicanos; y reúne, además, una interesante colección de cartas personales que se encuentran en la Biblioteca Beinecke de la Universidad Yale. Francisco Reyes Palma, en su ensayo "Otras modernidades otros modernismos", incluido en *Hacia otra historia del arte en México: la fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, Dirección General de Publicaciones, 2002, analiza el muralismo y el estridentismo como movimientos vanguardistas gestados en el México posrevolucionario. El libro *José Clemente Orozco in the United States 1927-1934*, coordinado por Renato González Mello y Diane Milotes, Hanover, Nueva York, Hood Museum of Art/Dartmouth College/W.W. Norton, 2004, reúne colaboraciones que dan un panorama completo y actualizado de las diferentes intervenciones de Orozco en Estados Unidos. Eduardo Espinosa Ocampo, "Pablo O'Higgins: arte mural para las escuelas", *La pintura mural en los Centros de Educación de México, 1933-1934*, México, Secretaría de Educación Pública, 2003. Francisco Reyes Palma, "Arte contemporáneo en el Museo",

Museo Nacional de Antropología México, México, Turner, 2004, donde el lector encontrará una versión de la inclusión de los murales como parte del arte contemporáneo. *La máquina de pintar*, de Renato González Mello, México, UNAM, 2008, analiza en profundidad el significado de los murales de la Secretaría de Educación Pública así como de ciertos murales de José Clemente Orozco. Alicia Azuela ofrece un análisis político y artístico en *Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social, México, 1910-1945*, México, El Colegio de Michoacán/FCE, 2005.

Sobre José Vasconcelos, el libro de Claude Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925)*, México, UNAM, 1989, es de suma importancia. Además, Joaquín Cárdenas Noriega, *José Vasconcelos. Caudillo cultural*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008. Para situar el ambiente cultural de principios de siglo, José Rojas Garcidueñas, *El Ateneo de la Juventud y la Revolución*, México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1979.

En cuanto a las exposiciones de México en ferias internacionales, el libro de Mauricio Tenorio-Trillo, *Mexico at the World's Fairs. Crafting a Modern Nation*, California, University of California Press, 1996, aporta un análisis completo del papel de México ante el mundo en distintos momentos. También sobre el tema es el artículo de Annick Lempérière "Los dos centenarios de la independencia mexicana (1910-1921): de la historia patria a la antropología cultural", incluido en *Historia Mexicana*, núm. 2, vol. XLV, México, El Colegio de México, 1995.

Sobre el ambiente cultural de los años veinte y treinta, Anita Brenner, en *Ídolos tras los altares, 1929*, México, Domés, 1983, da cuenta de la actividad cultural y del imaginario durante la década de 1920. También contribuye a lo anterior el libro de Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, México, Domés, 1985.

Sobre el arte popular y el método de dibujo de Best Maugard, conviene consultar a Karen Cordero, quien aborda el tema desde una construcción nacionalista en *Abraham Ángel y su tiempo*, Monclova, Museo Biblioteca Pape, 1984. De la misma autora, "Fuentes para una historia social del 'Arte Popular' mexicano, 1920-1950", *Memoria*, núm. 2, México, INBA-Museo Nacional de Arte, primavera-verano de 1990. Sobre las Escuelas de Pintura al Aire libre, la *Monografía de Las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, México, Cultura/Secretaría de Educación Pública, 1926, y el libro coordinado por Karen Cordero, Pilar García *et al*., *Alfredo Ramos Martínez (1871-1946). Una visión retrospectiva*, Catálogo de exposición, México, Museo Nacional de Arte, 1992, ofrece una

revisión histórica que permite una lectura más puntual del tema.

Olivier Debroise *et al*., *Modernidad y modernización en el arte mexicano. 1920-1960*, Catálogo de exposición, México, INBA-Museo Nacional de Arte, 1991, exploran la vanguardia artística que convive con el muralismo y en ocasiones se aleja de los parámetros oficiales. Para el tema de "los contemporáneos" y del estridentismo, véase Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, México, FCE, 1985; así como Olivier Debroise, "La inmóvil permanencia de lo mudable. Homenaje Nacional a los contemporáneos", incluido en *Revista de Bellas Artes*, México, núm. 8, 1982; y Luis Mario Schneider, *El estridentismo. México 1921-1927*, México, UNAM, 1985; así como Olivier Debroise, *Figuras en el trópico: plástica mexicana, 1920-1940*, Barcelona, Océano, 1983.

Sin duda, los estudios de Fausto Ramírez sobre las primeras décadas del siglo XX han permitido una nueva lectura sobre el movimiento artístico revolucionario y, a la vez, han dado lugar a que otros investigadores aborden el tema desde ángulos diferentes. De Ramírez merece destacarse *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, UNAM-Instituto de investigaciones Estéticas, 2008; y del mismo autor en colaboración con Pilar García, *1910: el arte en un año decisivo, la exposición de artistas mexicanos*, catálogo de exposición, México, Museo Nacional de Arte, 1991.

Respecto a la importancia de la educación en la vida artística, Francisco Reyes Palma *et al*., *Historia social de la educación artística en México (notas y documentos). Un proyecto cultural para la integración nacional. Periodo de Calles y el maximato (1924-1934)*, México, INBA/SEP, 1984 (Cuadernos del Centro de Documentación e Investigación para la Educación y Difusión Artísticas). Francisco Reyes Palma *et al*., *La política cultural en la época de Vasconcelos (1920-1924)*, México, INBA-SEP, 1981 (Cuadernos del Centro de Documentación e Investigación para la Educación y Difusión Artísticas). El mismo autor recurre a un análisis historiográfico para mostrar la construcción del arte nacionalista en "Dispositivos míticos en las visiones del arte mexicano del siglo XX", en *Curare*, núm. 9, México, 1996.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Capítulo 2
TRES PERSPECTIVAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE UN ARTE NUEVO: COLOMBIA, CUBA, VENEZUELA

Ivonne Pini

El concepto de "lo propio" en las vanguardias latinoamericanas

Las transformaciones culturales que se produjeron en los años veinte y treinta en Latinoamérica fueron procesos que buscaron plantear los modelos estéticos dominantes. La peculiaridad de los abordajes muestra cómo la noción de vanguardia suponía una diversidad de alternativas, la preponderancia de la variedad de respuestas frente a la homogeneidad. Revistas, manifiestos y declaraciones, recogían las propuestas de un grupo de literatos y artistas que usaban un lenguaje polémico, directo, para llegar al lector. Se buscaban cambios que no siempre quedaban en lo estrictamente estético, sino que incursionaban en lo político; y la crisis de la validez indiscutible de los modelos europeos fue dando paso a una concepción cultural que aceptaba y defendía la pluralidad.

En tal contexto, la idea de "lo propio" era insistentemente repetida. Surge entonces la pregunta: ¿qué se entendía por un concepto tan ambiguo? En la *Revista de Avance*, publicada en La Habana entre 1927 y 1930, se creó una sección titulada "¿Qué debe ser el arte americano?" Inquietud que aparecía como uno de los primeros intentos de precisar cómo debía ser el arte y la literatura latinoamericanos. Las preguntas formuladas eran: ¿Considera que la americanización es una cuestión de óptica, de contenido o de medios? ¿Cree que existe la posibilidad de nombrar características compartidas por el arte de todos los países de nuestra América? ¿Cuál debe ser la actitud de los artistas americanos frente a los europeos? ¿Cree usted que la obra del artista americano debe revelar la preocupación por lo americano? Citemos algunas de las respuestas dadas a esta última pregunta; el historiador y poeta venezolano, Rufino Blanco Fombona, escribió: "Creo que el artista americano (de los yanquis no hablemos) debe revelar una preocupación..., una inspiración". El pintor cubano Eduardo Abela comentó:

> Creo sinceramente que en la América está el caudal que ha de fertilizar el arte del siglo xx. Las fuerzas espirituales de Europa están poco menos que agotadas y su civilización ha de salvarse por la savia que le inyecte el cruce

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

> con razas vírgenes, pletóricas de esencias humanas. Si la presente renovación del arte ha demostrado que el interés de toda obra reside sólo en su potencia anímica, de más está decir que el verdadero artista americano tiene que sentir la preocupación, diré mejor la necesidad, de expresar visiones de su ambiente y de su espíritu.

Ildefonso Pereda Valdés, uno de los pilares del nativismo uruguayo, respondió así: "Creo que el artista americano debe revelar una preocupación esencialmente americana. Esta preocupación empieza a germinar en algunos países, que por su originalidad racial y por su tradición aborigen, están más capacitados para esa deseada americanización".

El escritor cubano, Luis Felipe Rodríguez, diría:

> Sí, la obra del artista americano debe revelar una preocupación americana, como el espejo que revela la imagen del hombre y las cosas, que aunque tengan un origen lejano están delante de él. Yo sé "que de viejos clavos" pende mi nuevo ideal americano, pero vuelvo a repetir lo que he dicho una vez más: SI NUESTRO ARTE Y NUESTRA LITERATURA NO TIENDEN A SER "ESPEJO DEL CIELO NATAL", AL MISMO TIEMPO QUE SEAN EL VASTO ESPEJO DE LA VIDA UNÁNIME, NO NOS PERTENECERÁN TAN ÍNTEGRAMENTE EN EL RELATIVO CÍRCULO FÍSICO, ESPIRITUAL Y MORAL, DONDE SE GENERA LA CONCIENCIA SOCIAL Y NACIONAL DE LOS PUEBLOS. (Las mayúsculas aparecen en el texto original.)

Cuando se revisa la totalidad de las respuestas emitidas, éstas muestran una serie de puntos de vista similares: había una "preocupación americanista" con relación a la interrogación inicial, y fue recurrente la relación que se estableció entre la obra y la pertenencia a un lugar, a una cultura. Sólo por ello, con o sin intención, las obras revelarían un interés americanista. La conciencia de ser el resultado de la mezcla de diversos componentes culturales, suponía la capacidad de reconocerlos. De allí el rescate de lo indígena o de lo africano, ingredientes tradicionalmente negados frente al peso del modelo occidental, que había menospreciado las culturas no occidentales. La creación de instituciones dedicadas a recoger información sobre las culturas indígenas y africanas comienza a proliferar en varios países de la región. En México, la revaloración del pasado indígena había comenzado ya en el siglo XIX, y la Revolución mexicana se encargó de reafirmar esa temprana preocupación por reivindicar el legado indígena y el papel de estas culturas en la formación del modelo nacional. En el área andina, el pasado precolombino fue ensalzado y se esti-

muló su estudio. En el Caribe, la atención se dirigió a la cultura negra; a título de ejemplo, recordemos al investigador cubano Fernando Ortiz (1881-1969), quien tuvo un papel preponderante en la creación de entidades de estudios africanos, como la Institución Hispano-Cubana de Cultura (1925) y luego la Sociedad de Estudios Afrocubanos (1937), que publicaba la revista del mismo nombre.

La revisión de los textos escritos por intelectuales latinoamericanos en las primeras décadas del siglo XX muestra que la construcción de la idea de "lo propio" fue resultado de un complejo entretejido, y Colombia, Cuba y Venezuela son ejemplos dicentes de esa diversidad. El grupo de artistas que participó en tales discusiones, creó sus propuestas con elementos que venían del entorno local y se cruzaban con referentes no sólo procedentes de las vanguardias europeas, sino del conocimiento y difusión de otros movimientos latinoamericanos, principalmente del muralismo mexicano.

La búsqueda de lo propio significaba para los latinoamericanos reivindicar una especificidad histórica y cultural que los alejaba de la repetición del modelo de la vanguardia europea. De allí la estrecha relación que establecieron con los elementos vernáculos, que no eran para ellos elementos extraños sino tradiciones por rescatar e incorporar.

Colombia entre la tradición y la modernidad

Armando Solano, en la revista *El Gráfico* (1922), hacía la siguiente afirmación:

> [...] Poseemos flamantes facultades universitarias y carecemos de escuelas primarias. Tenemos numerosos artistas de la palabra escrita y hablada, pero el porcentaje de nuestro analfabetismo es aterrador... Somos dueños del servicio de aviación quizá más eficiente del mundo, pero hay varias comarcas que no tienen ni una pulgada de vía férrea, ni gozan de carreteras, ni de caminos de herradura. La prensa diaria toma vuelo mayor cada día, pero las multitudes [...] ignoran por completo lo que dice esa prensa.

Este comentario, publicado a comienzos de los años veinte, da cuenta de la particular situación que se vivía en Colombia. La década correspondió políticamente a la hegemonía del partido conservador; en ella fueron presidentes Pedro Nel Ospina (1922-1926) y Miguel Abadía Gómez (1926-1930).

En el plano económico se produjeron notorios cambios, debido a la preocupación por lograr una organización más efectiva de las finanzas y de las vías de comunicación. En tal sentido se utilizó una parte de los 25 millones de dólares recibidos por la pérdida de Panamá el 3 de noviembre de 1903: se mejoraron los servicios públicos en las ciudades principales, y se ampliaron las redes ferroviarias. Jorge Orlando Melo sostiene que las líneas férreas totalizaban, antes de 1920, 900 kilómetros, y en 1922 llegaron a 1 500 kilómetros. Aunque la construcción de vías férreas no incluyó al conjunto del país, ayudó a bajar los costos del transporte, favoreció la relación de los centros productores con los puertos de salida, e impulsó el desarrollo del café, beneficiando además la producción de azúcar, arroz y trigo. Esa modernización se dio en paralelo al crecimiento de otros medios de transporte, como el automóvil y el avión.

En el plano industrial se percibe el incremento de capitales, con una inversión extranjera significativa; y si bien el contacto con Europa se mantenía, el crecimiento de la inversión norteamericana aumentaba. La tendencia al crecimiento urbano que se perfilaba desde comienzos del siglo XX, se hizo más evidente en los años veinte. La urbanización fue acompañada de notorios cambios sociales y tal crecimiento produjo la formación de barrios obreros, marginalidad y aumento de la inseguridad. La sociedad en general se vio afectada, surgieron nuevas modas, se produjeron cambios en los gustos, en el consumo, en la cotidianidad. Si bien espectáculos como el cine llegaron en 1905, su influencia se expandió al finalizar la Primera Guerra Mundial, y la radio irrumpió en el escenario hacia fines de los años veinte.

Tendencias del pensamiento a partir del análisis de textos aparecidos en publicaciones periódicas

En Bogotá, la difusión de la prensa escrita, particularmente de diarios como *El Tiempo*, *El Espectador* y el *Diario Nacional*, influía en la configuración del pensamiento político de la minoría letrada. Además, comenzaban a editarse revistas de amplio contenido temático, como *Cromos* y *El Gráfico*. Allí el lector podía encontrar artículos que iban desde comentarios acerca del mundo económico y cultural hasta notas frívolas. En cuanto a las revistas culturales —sin olvidar el antecedente de *Voces*—, sobresalen dos publicaciones básicas: *Los Nuevos*, eminentemente literaria y con pocas referencias a las artes plásticas, y *Universidad*. De *Los Nuevos* se publicaron solamente cinco números durante

1925, y *Universidad* tuvo dos épocas: la primera, de 1921 a 1922, y la segunda, de 1927 a 1929. Ésta era el órgano de la Asociación Nacional de Estudiantes y fue dirigida en sus dos épocas por Germán Arciniegas (1900-1999), con la colaboración de Baldomero Sanín Cano (1861-1957). Arciniegas tuvo una estrecha relación con el poeta mexicano Carlos Pellicer (1897-1957), quien llegó a Bogotá a fines de 1918, y su amistad se mantuvo por varias décadas. Pellicer fue enviado por el gobierno de Venustiano Carranza (1859-1920) como representante de la Federación Universitaria de México, y realizó estudios en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario. Con el apoyo de Arciniegas, el poeta impulsó la organización de asambleas estudiantiles. Existían además fuertes coincidencias entre ambos en cuanto a promover un proyecto americanista. El entusiasmo de Pellicer por la actitud de Arciniegas, motivó a Vasconcelos a enviarle a éste, en mayo de 1923, el texto conocido como "Carta a la juventud de Colombia".

Los editores de *Universidad*, interesados también en las artes plásticas, publicaron diversos artículos que daban a conocer las discusiones estéticas del momento, e incorporaron a sus páginas a jóvenes dibujantes que realizaron unas caricaturas alejadas de los códigos tradicionales. Sin que pueda considerarse a *Universidad* una revista exclusivamente impulsora de las prácticas artísticas más vanguardistas, abrió sus páginas a artistas antiacadémicos, además de publicar artículos de pensadores latinoamericanos que cuestionaban las prácticas tradicionales y motivaban el interés por lo que estaba aconteciendo en otros espacios del continente. Basta con citar, a título de ejemplos, los artículos de José Vasconcelos y José Carlos Mariátegui, o los del hispano-cubano residente en México, Martí Casanovas.

Esta serie de cambios que se señalan estaban relacionados con las transformaciones que se producían en las estructuras de poder. Entre los emergentes grupos económicos de industriales y comerciantes, se consolidaba una burguesía de nuevo cuño que aspiraba a asumir el control. Para lograrlo, era necesario promover modificaciones esenciales no sólo en la economía y en la administración, sino en la estructura educativa y cultural.

Existían dos modelos antagónicos: el que enfatizaba la necesidad de mantener el peso de los sectores eclesiásticos conservadores, y el de quienes proponían el cambio como única posibilidad de alcanzar los nuevos cometidos de la hora. El peso de la Iglesia era muy significativo. En 1887, el Estado colombiano y el Vaticano firmaron un concordato mediante el cual la Iglesia volvía a recibir el control de la educación pública y se prohibía, en las instituciones educativas, la enseñanza de una religión distinta a la católica.

El neotomismo incidía en el pensamiento oficial por medio de religiosos como monseñor Rafael María Carrasquilla (1857-1930), quien, como uno de los ideólogos de la república conservadora, asesoró a altos dignatarios del gobierno y ocupó el cargo de secretario de Instrucción Pública.

Los trabajos de diversos ensayistas en las primeras décadas del siglo XX —por ejemplo Carlos Arturo Torres (1867-1911) y Baldomero Sanín Cano (1861-1957)— contrapesaron esa ideología, por cuanto propugnaron la secularización del pensamiento; pero no consiguieron neutralizar la incidencia del neotomismo. Con certeza, Rubén Sierra sostiene que el pensamiento político de Carrasquilla era consecuencia de su pensamiento filosófico e impulsaba la ideología adecuada al Estado teocrático existente, que sólo terminaría en 1930, con el comienzo del predominio liberal.

En tal contexto surge la pregunta: ¿qué estaba pasando en el mundo del arte?

El análisis de los textos que aparecen en periódicos y revistas a comienzos de la década de los veinte, muestra que las discusiones en torno al arte eran congruentes con las formas de pensamiento dominante. El presbítero Juan Crisóstomo García, en un artículo titulado "Rudimentos de estética" y publicado en 1920 por la *Revista del Colegio del Rosario*, entidad dirigida por Monseñor Carrasquilla, identificaba las bases sobre las que debía apoyarse el hecho artístico. En el artículo, las consideraciones centrales apuntaban a establecer que la idea de belleza contenía tres conceptos básicos: verdad, bondad y aptitud de producir admiración y agrado. El impulso a la fealdad en el arte sólo sirve, a juicio del autor, para halagar las pasiones. El arte da cuenta de lo bello, y su fin inmediato es producir belleza, una belleza que aparece subordinada a la moral.

Las discusiones que se daban en Colombia estaban alejadas de lo que, por esa misma época, preocupaba a los artistas en otros países del continente; el texto mencionado estaba cronológicamente cercano a manifiestos como "Los tres llamamientos" de Siqueiros y el del estridentismo, en México; al movimiento martinfierrista en Argentina, y a la Semana del Arte Moderno en São Paulo. Sin embargo, las aseveraciones del presbítero García eran congruentes con la función que se asignaba al arte en el ámbito colombiano. Espacios como el Círculo de Bellas Artes, creado en 1920, no hizo sino reforzar las propuestas tradicionales y ejerció influencia sobre los artistas locales, aun después de los escasos dos años que el círculo duró.

Siguiendo las ideas planteadas en los textos de la época, es posible distinguir dos líneas artísticas enfrentadas: por un lado, la supervivencia de un neoacademicismo que tenía en el Círculo de Bellas Artes y sus seguidores a sus más conspicuos representantes, y por otro, el arte moderno europeo, una

denominación ambigua tanto en el uso como en el contenido, aunque, simplificándola, se puede asociar con las vanguardias europeas.

Resulta interesante averiguar cómo se miraba a esas vanguardias; por ejemplo, un crítico de amplia participación en las discusiones del periodo fue Rafael Tavera (1878-1957), quien, en 1921, escribió un artículo donde felicitaba a aquellos jóvenes que no se dejaban atraer por teorías extrañas al sentido esencial del arte. Su crítica se enfilaba tanto contra la simple imitación, como contra quienes asumían el arte como "producto de la imaginación personalísima del artista […] Los que pretenden que en el sujeto más que en el objeto, está la base principal de la estética: esta tendencia se llama la de los subjetivos". Ese análisis lo lleva a criticar enfáticamente el arte francés, pues consideraba que era un despropósito pensar en proponer una forma subjetiva de ver la naturaleza:

> No hay belleza si no hay armonía, orden y verdad. ¿Por qué el arte modernista ha de tener el privilegio de trastocar la razón natural y la ciencia no?, ¿por qué la ciencia ha de seguir buscando el ritmo, la armonía, el orden en sus lucubraciones y no va por caminos subjetivos y de capricho personal como el arte? […] El artista no va a ninguna parte con naturalezas inventadas…

Recordando el impacto por él sufrido ante una obra cubista, sostiene que tales deformaciones, tales alejamientos de la naturaleza, sólo serán caprichos pasajeros, que darán paso a la reafirmación de una verdad muy grande: "El arte consiste en mucho estudio de la naturaleza, buen dibujo, buen color y… talento".

El gusto artístico de la sociedad bogotana no dejaba de estar ligado al arte español; basta ver cómo operaba la contratación de las esculturas públicas, para comprobar la presencia de artistas españoles.

La prensa de la época daba cuenta de la identidad de orígenes que se reconoce entre España y Colombia; el mismo Tavera escribía:

> Aquí en Colombia se impone una orientación hacia España en cosas de arte, sobre todo al tratarse de la interpretación escultórica de nuestros hombres y hechos. La psicología de la raza así lo pide, nuestras cosas son cosas de España; nuestras afinidades son más grandes de lo que a primera vista aparecen; los artistas iberos están en mejores capacidades de comprender nuestra idiosincrasia y llevar a forma plástica nuestros genios y glorias.

Esta afirmación era también compartida por diversos artistas. Un representante de la academia, el pintor Coriolano Leudo (1866-1957), sostenía que la mayor influencia en su formación venía de España "y sobre todo Velázquez. Don Diego es un pintor universal, un artista de todos los siglos y de todas las razas. Y por un milagro de su genio pertenece a todas las escuelas. Es clásico. Es impresionista. Es cubista. Es todo lo que se quiera".

Por su parte, el pintor Luis Alberto Acuña (1904-1994), al regresar de su periplo europeo, elogiaba ampliamente Madrid, mientras que al referirse a París afirmaba: "París por ejemplo es un peligro para el estudiante, dadas las nuevas tendencias modernistas".

Discusiones en torno a la idea de "lo propio"

Ante tales afirmaciones, surge la pregunta: ¿qué pasa con la noción de lo propio? A mediados de la década de los veinte aparecen en la prensa artículos que empiezan a plantear la necesidad de impulsar acercamientos a lo que está sucediendo en otras partes de América latina. Sin embargo, esta preocupación aún no se ve reflejada en las obras de los artistas locales. Temas como el retrato, el paisaje y las escenas costumbristas siguen siendo dominantes. Las excepciones son mínimas; por ejemplo, en 1924 se realizó una muestra en un espacio bastante efímero, el Centro de Bellas Artes, donde un grupo de artistas, en su mayoría estudiantes, mostraron unas obras que presagiaban vientos de cambio. Algunos de los participantes tuvieron después muy poca presencia en el arte colombiano; pero otros, como Pedro Nel Gómez (1899-1984), José Domingo Rodríguez (1895-1968) y Eladio Vélez (1897-1967), tendrían significativa participación en los años treinta. Pese a la poca difusión que se le dio, la importancia de esa exposición estuvo en mostrar la gestación de ideas que anticipaban lo que luego sucedería. Paco Miro (seudónimo de Eduardo Amaya Rubio) fue de los pocos que escribió sobre la muestra, asegurando que:

> La impresión que causa, en general, la exposición […] es de futuro. Existe una nueva generación de artistas que luchan, que piensan y, sobre todo, que tienen espíritu nuevo. ¿Que se burlan de sus maestros? ¿Que olvidaron lo que les enseñaron? […] Pero ¿para qué sirven los maestros, una vez que no se tiene necesidad de ellos, y cuando como estos muchachos, que han aprendido de sí mismos, poseen una sabrosa inquietud espiritual?

La prensa sigue siendo un espacio significativo para conocer las inquietudes que comenzaban a gestarse en torno a la idea de "lo propio". Se insiste en que sólo quebrando los "coloniatos espirituales" será posible apropiarse de los elementos locales y valorarlos.

La revista *Universidad*, en su segunda época, se convirtió en un espacio relevante para discutir nociones como americanismo, indigenismo, "lo propio". Fue contemporánea de revistas como *Amauta* de Perú, *Ulises* de México, *Revista de Avance* de Cuba, además, recibía en Bogotá las suscripciones para las revistas *Ulises* y *Amauta*. Reunía en sus páginas artículos sobre artes plásticas en los que se daba prioridad a lo que acontecía en México y Lima con relación a lo que estaba pasando en París. Figuras como José Carlos Mariátegui (1894-1930) y Martí Casanovas (1894-1966) —español residente en Cuba, quien durante la dictadura de Machado se refugió en México— escribían para *Universidad* agudos artículos sobre arte. Pese a que la influencia del muralismo mexicano no se sentiría en Colombia hasta mediados de la década de los treinta, salen a la luz algunos artículos que daban cuenta de lo que allí estaba aconteciendo. El escritor Jorge Zalamea (1905-1969) publicó unos textos en los que aludía específicamente al arte mexicano. En una nota publicada en 1926, afirmaba:

> Entre los frutos que ofrece la fecundidad de México a la curiosidad del viajero, ninguno de tan plena madurez […] como el de su pintura. Pueblo alguno de la América Latina no puede mostrar hoy un grupo de pintores que igualen en valor a los mexicanos, y no sería aventurado el afirmar que el mundo entero no tiene media docena de pintores que aventajen a Diego Rivera, el coloso de los frescos de la Secretaría de Educación Pública.

El interés en tales temas no venía solamente de lo que estaba sucediendo afuera; el poeta y periodista Darío Samper criticaba lo que denomina filisteísmo y maniqueísmo de los intelectuales colombianos del siglo XIX, demasiado influidos por modelos externos. A su juicio, el peso del pensamiento francés generó un apego exagerado a referencias importadas, lo que robaba el espacio para la mirada a lo local. La aceptación de esos modelos prestados suponía para los artistas el riesgo de convertirse, intelectual y estéticamente, en un producto de ideas europeas que impedían valorar e incluso llevaban al rechazo de los medios propios. El arte mexicano surgido de la Revolución era, a su juicio, un faro orientador que sí se debía tener en cuenta. Invitaba en su texto a otros jóvenes intelectuales a elevar un mensaje americanista, como ya lo estaban haciendo el grupo Ulises en México y el Martín Fierro en Argentina.

El texto de Samper, dirigido a otros dos contertulios, recibió la respuesta, en la misma publicación, de uno de ellos: Rafael Azula. Reconociendo la validez de las críticas de Samper, Azula sostiene que tal actitud debía enmarcarse en la situación de violencia y desasosiego que Colombia vivió en su complejo fin de siglo. Después de hacer un recorrido por lo que considera una infecunda presencia de corrientes europeas en el país, el romanticismo por ejemplo, expresa que comparte parcialmente la posición de Samper. No considera prudente una desconexión radical de las influencias europeas; se debe ser capaz de combinar éstas con los aportes locales, sin olvidar que la falta de una tradición artística sólida dificulta la construcción del "edificio de lo autóctono".

El texto de Samper y la respuesta de Azula, pusieron de manifiesto una discusión que alcanzó especial significado entre los intelectuales colombianos: había que hacer un examen de conciencia y repensar la manera como estaban abordando las experiencias artísticas, no sólo en el campo de la plástica sino de la literatura. Tener en cuenta el mensaje americanista que venía de otras latitudes suponía mirar el arte colombiano desde esa perspectiva, y la discusión parecía polarizarse entre quienes creían que se debía romper con los modelos europeos, y quienes cuestionaban dicha postura, que consideraban chovinista, alentando la realización de obras que no perdieran de vista la diversidad cultural existente. No se trataba de defender a ultranza del indigenismo, sino de abrirle paso a un nacionalismo reflexivo, al mestizaje.

Las discusiones mostraban el interés por romper con los esquemas del pasado, y a diferencia de los artistas de comienzos de la década, los jóvenes que empezaban a perfilarse insistían ya en la importancia de la oportunidad y adecuación de los asuntos que las obras tratarán; así pues, la noción de idealización, que tanto había incidido en el pasado y que descartaba temas por considerarlos no estéticos, fue dando paso a una creciente importancia de la pertinencia de lo que se representa. Armando Solano, intelectual de la llamada generación del Centenario, dictó una conferencia en 1928 denominada "La melancolía de la raza indígena". En ella rescataba el propósito de tomar al indígena como centro del movimiento cultural; allí estaban los ancestros históricos y étnicos que permitirían formular un nuevo nacionalismo. Interesado en que esos aspectos se discutieran entre los jóvenes, escribe el artículo "El deber de la nueva generación", donde afirma:

> […] Hágase abanderado el núcleo nuevo de una nacionalismo inteligente, hondo, radical […] Instálese la juventud sólidamente, arraigue para siempre en la tierra donde nació, absorba y aspire sus jugos nutritivos, dese cuenta

> de su identidad […] El nacionalismo al que aspiro como derrotero de los jóvenes, no ha de ser ciego ni sordo, sino ilustrado, basado en la conciencia de las más varias manifestaciones del espíritu contemporáneo.

Sin embargo, las posturas decididamente indigenistas fueron dando paso al reconocimiento de la necesidad de establecer un justo medio entre lo que venía de la tradición occidental de la que formaban parte, y el aporte de los valores locales. Esta postura va ganando espacios en oposición a cualquier exceso indigenista, al que terminaron considerando peligrosamente romántico.

Inicios de la década de 1930: el arte y su relación con las nuevas circunstancias históricas

La década de los veinte se cierra en Colombia con dos hechos significativos: la llamada matanza de las bananeras (1928), que terminó con la muerte de un grupo de trabajadores en las cercanías de Santa Marta, y el movimiento de estudiantes universitarios bogotanos, cuya represión significó el asesinato de uno de ellos (1929). Esa violencia institucional estimuló el debate y la formación de grupos que reformularon las aspiraciones culturales. Uno de los más significativos, por su peso en la discusión, fue el grupo Bachué (1930), integrado por Darío Achury Valenzuela, Darío Samper, Rafael Azula Barrera, Tulio González, Juan Pablo Varela, todos ellos escritores, y la escultora Henna Rodríguez.

Pese a estar constituido por gente más cercana a la literatura que a las artes plásticas, con sus planteamientos incidieron en las reformulaciones que se estaban haciendo en el mundo artístico. El suplemento *Lecturas Dominicales* del periódico *El Tiempo*, le dedicó, el 15 de junio de 1930, todas sus páginas a la publicación de textos de los integrantes del grupo, y bajo el título "Monografía del bachué", se esbozaron las ideas centrales del movimiento.

Hay varios aspectos destacables en los textos: no reniegan de la cultura occidental ni están dispuestos a defender posturas chovinistas.

> Los bachués perseguimos la formación de un nacionalismo trascendente, amplio, ancho y abierto a todos los vientos de renovación. […] No predicamos el retorno al indio, no queremos halagar fáciles sensibilidades con el descubrimiento de una indigente cultura indígena […] y por ningún motivo seremos los chovinistas gárrulos que sueñan con patrias minúsculas y misérrimas.

Cuestionaban la poca importancia que se daba a las tradiciones locales y la actitud sumisa de los artistas ante las viejas escuelas y los modelos externos. Y siguiendo los pasos de Mariátegui, quien propusiera la frase "peruanicemos el Perú", ellos proponían "colombianizar a Colombia".

Destacaban el valor que tenía un arte como el que se estaba desarrollando en México, ya que promovía, a su juicio, una cultura independiente de la europea. En esa dirección apuntaba el texto publicado en la "Monografía del Bachué" por Juan Pablo Varela: "Ya México a golpes de constancia, con orgullo y con fe en sus destinos, va perfilando dentro de la época actual, su filosofía señera y altiva, enseñándole al mundo cómo dentro del espíritu de la raza, se encuentran latentes los gérmenes de su vieja cultura". En la discusión se planteaba la necesidad de buscar la autonomía respecto de los modelos europeos, que sólo habían aportado fórmulas que fueron dócilmente copiadas, sin generar elementos para la creación y la interpretación. Se debía conocer lo que venía de Europa, pero no para repetirlo. En las propuestas teóricas y artísticas que aportaban Lima y México, había una concepción nueva del arte, y sería desde allí que se podría marcar las diferencias con el pasado.

Las nuevas búsquedas encontraron en la escultura un campo propicio para experimentarlas. Rómulo Rozo (1899-1964), quien desde 1931 se estableció en México, empezó, ya en su etapa de estudios europeos, a acercarse al mundo precolombino, aunque debido a sus frecuentes visitas a museos como el Trocadero y el Louvre, también incorporó elementos que venían de otras culturas.

Educa sus ojos en la contemplación de las obras maestras que conserva París, y siente más atracción por los bronces egipcios que por el encanto de los mármoles griegos. Se empeña en interpretar los simbolismos de la mitología chibcha, y reviste sus estatuas de Bachué y de otras figuras míticas indígenas de paramentos exóticos, en un exceso decorativo que, si bien revela la imaginación exuberante del escultor, llega a estorbar en parte la sencillez expresiva de sus figuras.

Pese a la exageración decorativa que muestran sus obras entre 1926 y 1929, era significativa su preocupación americanista, que emparentaba con las discusiones que se estaban dando en el resto de América Latina y abría un espacio que aún no se había dado en Colombia. De allí los comentarios elogiosos que obras como *Bachué* (1926), *Tequendama* (1927) y *Serpiente sagrada* (1928) suscitaban. Comentarios críticos de la época lo consagraban como el más exaltado propagandista del arte indígena.

Un artículo publicado en *Universidad* sostenía: "No solamente descuella en ese sentido entre los jóvenes, sino que emprende esa valorización antes que

ninguno, porque mirando hacia atrás no encontramos […] quien se halle dispuesto a darle un sentido estético a la obra escultórica de los primitivos pobladores de nuestro territorio".

La década de 1930 se abrió con nuevas perspectivas de búsqueda en las que la escultura cumplía un papel significativo, distante ya de la tradición académica y neoclásica que la había caracterizado en las décadas anteriores. Otros nombres que se destacaron fueron los de José Domingo Rodríguez (1895-1968), Ramón Barba (1894-1964), Henna Rodríguez (1915-1997) y Josefina Albarracín (1904- 2003). Cuando se contemplan sus esculturas, resulta difícil afirmar que representan una ruptura tajante con la tradición; pero son piezas que introducen elementos nuevos, no tanto en el aspecto formal, en la estructura morfológica, como en la temática que exploran. Son personajes del común, descritos sin idealizaciones: trabajadores rurales, mendigos, cabezas femeninas de indígenas y negras, figuras poderosas alejadas del ideal clásico de belleza, pero representantivas de la realidad circundante. Los habitantes de la cotidianidad eran el punto de partida para construir un arte nuevo; como ya lo habían sostenido los Bachués, se trataba de exaltar el amor por el terruño, por sus pobladores, por su peculiar belleza, con miras a promover un arte nacional.

En el campo de la pintura, artistas como Pedro Nel Gómez (1899-1984), Gonzalo Ariza (1912-1995), Luis Alberto Acuña (1904-1994) e Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1970) comienzan a proponer obras cuyo objetivo no es analizar las propuestas que vienen de Europa, sino, incluso a riesgo de parecer muy literarios, exaltar los valores de la nacionalidad mediante la exploración de sus elementos autóctonos y mitos; es decir: la creación de un arte propio.

El cambio político que se produjo en 1930 con la llegada al poder de los gobiernos liberales de Enrique Olaya Herrera (1880-1937) y Alfonso López Pumarejo (1886-1957), abrió el espacio para el desarrollo de sensibles cambios. La admiración por el modelo mexicano se hace explícita, a tal punto que el recién electo presidente López Pumarejo visitó México en 1934 y afirmó:

> …durante mi estancia en México, sin duda alguna lo más útil para mí ha sido el contacto directo, tan reconfortante, con el vigoroso espíritu de la Revolución mexicana, que os aseguro trataré de extender a Colombia dentro del programa que espero realizar en mi patria durante mi Gobierno.

El tema de la realización de murales comienza a plantearse abiertamente, pero sólo cuando mediaba ya la década de 1930 empezaron a realizarse. Después de unas pocas experiencias fallidas en Bogotá, fue en la ciudad de Medellín

donde Pedro Nel Gómez comenzó a desarrollar una significativa obra mural, y a fines de los años treinta, Ignacio Gómez Jaramillo, después de permanecer en la capital mexicana entre 1936 y 1938, empieza a realizarlos en Bogotá. El apoyo oficial que se le dio para su estadía en México, tenía objetivos claros: conocer la técnica del fresco, establecer contacto directo con las obras de Rivera, Orozco y Siqueiros, e indagar las experiencias vividas en México con las Escuelas de Arte al Aire Libre. A su regreso de México pintó, de acuerdo con una solicitud formulada por el Estado, dos murales. Las obras realizadas generaron una gran polémica en la prensa. Las críticas adversas giraban en torno al mal gusto de las imágenes construidas, a que estaban mal pintadas y eran feas. Un periódico conservador, *El Siglo*, llegó a usar el término *mamarrachos* para referirse a esos trabajos.

La década de 1930 dejó de lado los modelos académicos y abrió definitivamente el espacio a unas propuestas artísticas que, sin desconocer el arte internacional, buscaban el acercamiento a la tierra que tanto pregonaran los Bachués. Sin embargo, pese al interés de diversos artistas por el muralismo, las condiciones políticas y sociales de Colombia diferían sensiblemente de las de México y el muralismo colombiano no alcanzó el desarrollo previsto. Las polémicas desatadas por la estética desplegada en los murales, el rechazo de un indigenismo que se consideraba una peligrosa influencia marxista, y la crítica al arte de contenido social, hizo que el Estado pusiera en duda la realización de nuevos murales; en tal contexto no resulta extraño que durante la Conferencia Panamericana de 1948, los murales del Capitolio Nacional, realizados por Ignacio Gómez Jaramillo, fueran tapados por orden del dirigente conservador Laureano Gómez, ministro de Relaciones Exteriores de la época.

Bibliografía comentada

Libros

Entre las historias generales del arte colombiano que trabajan el periodo analizado, están: *Historia del arte colombiano*, Bogotá, Salvat Editores Colombia, 1983; Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia*, Bogotá, Colcultura, 1978; Germán Rubiano Caballero, *Escultura colombiana del siglo XX*, Bogotá, Ediciones Fondo Cultural Cafetero, 1983.

Para el proceso político, social y económico, véase Jorge Orlando Melo, "La república conservadora", en *Colombia hoy*, Bogotá, Siglo XXI, 1981; David

Bushnell, *Colombia, una nación a pesar de sí misma*, Bogotá, Planeta, 1994; Marco Palacios y Frank Safford, *Colombia: país fragmentado, sociedad dividida*, Bogotá, Norma, 2002.

Una interesante y aguda aproximación a las corrientes del pensamiento colombiano se encuentra en Rubén Sierra "Temas y corrientes de la filosofía colombiana en el siglo XX", en *Ensayos filosóficos*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978. El papel desempeñado por la intelectualidad es analizado por Miguel Ángel Urrego en *Intelectuales, Estado y nación en Colombia*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 2002.

Específicamente sobre el periodo de los años veinte y treinta en Colombia, cabe mencionar a Carlos Uribe Celis, *Los años veinte en Colombia. Ideología y cultura*, Bogotá, Ediciones Alborada, 1991; la investigación sustantiva de Álvaro Medina en *El arte colombiano en los años veinte y treinta*, Bogotá, Colcultura-Tercer Mundo Editores, 1995. También Ivonne Pini, *En busca de "lo propio". Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, Uruguay y Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2000.

Para el análisis de los movimientos de vanguardia y sus textos más significativos, tanto para Colombia como para Cuba y Venezuela, véase Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, México, FCE, 1990, y Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, FCE, 2002.

Artículos de revistas

La preocupación por "lo americano" recibió un significativo tratamiento en la *Revista de Avance*. En esa publicación cubana, la pregunta: ¿Cree usted que la obra del artista americano debe revelar la preocupación por lo americano? significó una larga lista de respuestas procedentes de artistas e intelectuales de distintas partes de la región. A título de ejemplo, véase Rufino Blanco Fombona y Eduardo Abela en *Revista de Avance,* núm. 29, La Habana, diciembre de 1928; Ildefonso Pereda Valdéz en núm. 35, junio 1929, y Luis Felipe Rodríguez en núm. 33, abril de 1929. Para las corrientes estéticas propuestas por diversos sectores de opinión a comienzos de los años veinte, véase Juan Crisóstomo García, "Rudimentos de estética", en *Revista del Colegio del Rosario*, núm. 141, vol. XV, Bogotá, febrero de 1920; Rafael Tavera, "Notas de arte", en revista *Cromos*, núm. 227, Bogotá, 18 de septiembre de 1920, y núm. 243, 29 de enero de 1921. En relación con las vanguardias europeas, véase El Caballero

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Duende (seudónimo de Eduardo Castillo), "Una hora con Coriolano Leudo", en *Lecturas Dominicales*, núm. 211, periódico *El Tiempo*, Bogotá, 14 de agosto de 1927; Santiago Martínez Delgado, "París es un peligro para el estudiante. Entrevista con Luis Alberto Acuña", en revista *El Gráfico*, núm. 915, Bogotá, 16 de febrero de 1928; Darío Samper, "La afirmación de los que surgen. Señores Rafael Azula Barrera y Darío Achury Valenzuela", en revista *Universidad*, núm. 133, 11 de mayo de 1929; Rafael Azula Barrera, "La hora actual y nosotros, Sr. Darío Samper", en revista *Universidad*, núm. 135, 25 de mayo de 1929. Para el análisis del concepto de arte nacional, véase Paco Miro (seudónimo de Eduardo Amaya Rubio), *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo*, núm. 76, Bogotá, octubre 19 de 1924; Manuel Antonio Bonilla, "Por el arte nacional", en *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo*, núm. 220, Bogotá, 16 de octubre de 1927; Armando Solano, "El deber de la nueva generación", revista *Universidad*, núm. 123, Bogotá, 2 de marzo de 1929. Relacionado con el arte nacional aparece la preocupación por el indigenismo, y el problema es tratado por Armando Solano, "Introducción al libro *La melancolía de la raza indioena* (sic)", en revista *Universidad*, núm. 124, 9 de marzo de 1929; Max Grillo Rómulo Rozo y el Pegaso Angélico, *Lecturas Dominicales,* núm. 204, de *El Tiempo*, Bogotá, 26 de junio de 1927; L.D.D., "Los que llegan: Rómulo Rozo", en revista *Universidad*, Bogotá, 11 de mayo de 1929; y los integrantes del grupo Bachué, quienes el 15 de junio de 1930, en el suplemento *Lecturas Dominicales* del periódico *El Tiempo*, plantean, en su "Monólogo del Bachué" , su postura sobre éste y otros temas.

Con respecto al análisis de la significación del arte mexicano, véase Jorge Zalamea, "Cartas mexicanas. El prólogo de la pintura", en *Lecturas Dominicales,* núm. 171, de *El Tiempo*, Bogotá, 17 de octubre de 1926; la nota editorial "López tratará de extender a esta nación el espíritu de la Revolución mexicana", en *El Tiempo*, Bogotá, 14 de julio de 1934; Sergei Zaitzeff, "El joven Arciniegas a través de la correspondencia con Carlos Pellicer", en revista *Historia Crítica*, Bogotá, Universidad de los Andes, enero-junio de 2001.

Cuba: la *Revista de Avance* como catalizadora de las discusiones en torno al arte. Su proyección

A diferencia de lo acontecido en la mayoría de países del continente, 1810 no fue para Cuba fecha clave para la independencia y necesitó emprender una prolongada lucha durante el siglo XIX para lograrla. Con la constitución del

Partido Revolucionario Cubano, fundado por José Martí (1853-1895), tomó impulso la guerra para poner fin al colonialismo. La dificultad para consolidar el proceso independentista no venía sólo de la persistencia del dominio español; el interés estadounidense en la región del Caribe convertía a Cuba en lugar estratégico. La crisis generada por la explosión, en el puerto de La Habana, del buque de guerra *Maine*, de bandera americana, fue el pretexto usado por Estados Unidos para declararle la guerra a España. Con su escuadra destruida, los españoles perdieron Cuba y Puerto Rico, últimos bastiones del viejo imperio. El peso estadounidense en la región aumentó, y Cuba nació a la vida independiente con una indudable injerencia de Estados Unidos en la nueva república.

La década de 1920 se abrió con el renacimiento del ideario de Martí, al que se asociaba con las corrientes socialistas internacionales. La lucha obrera y estudiantil culminó en la creación de la Universidad Popular José Martí y proliferaron nuevas asociaciones, entre ellas las de pintores y escultores, que impulsaban posturas políticas más radicales. La dictadura de Gerardo Machado (1925-1933) se apoyó en una fuerte política represiva, y los temores acerca de la suerte de Cuba como nueva república se agudizaron. A título de ejemplo, en el libro de Guerra y Sánchez publicado en 1927 y titulado *Azúcar y población de las Antillas*, se vaticinaba un futuro dramático: Cuba podía terminar convertida en una simple colonia de plantación, similar a las de las West Indies.

Las preocupaciones socioculturales de la vanguardia cubana

De manera similar a lo acontecido en otros países latinoamericanos, los artistas cubanos se enfrentaron, a comienzos de los años veinte, a un doble reto: recrear un modelo cultural que se nutriera con sus propias tradiciones, pero también de aportes que provenían de las propuestas formales de las vanguardias europeas; por lo demás, la modernidad se conectó internamente con lo que estaba sucediendo en el campo político y social. Estos artistas aspiraban a reencontrar las raíces de lo propio en el pasado afrocubano, en el arte popular, en los guajiros, es decir, en todo aquello que ayudara a recuperar una tradición, a la que querían representar con un lenguaje moderno. Lenguaje traído no sólo de París, sino también de los muralistas mexicanos, a quienes se veía como referente significativo para pensar el tema de la identidad.

Ya en 1926, Alejo Carpentier (1904-1980) escribía elogiosamente sobre los resultados plásticos del arte desarrollado por la Revolución mexicana:

> Una especie de estupefacción se entroniza en el ánimo cuando se penetra, por primera vez, en el patio principal de la *Escuela Nacional Preparatoria* de México. […] Fueron las escenas revolucionarias de Orozco las que me impresionaron más profundamente. […] Allí la expresión ha sido lograda con una economía de medios, una sobriedad casi milagrosa.

En el mismo texto, Carpentier destaca lo que él considera las audaces y significativas precisiones estéticas de Rivera, quien sostenía que "el pintor revolucionario no es un excelso y ridículo creador de obras maestras, sino un combatiente de vanguardia, un soldado en las tropas de choque del ejército proletario". Además, en el plano de la enseñanza se rescataba la creación de las Escuelas al Aire Libre, inspiradas en el modelo mexicano y dirigidas en Cuba por el pintor español Gabriel García Maroto (1889-1969). Dichas escuelas impartían su educación artística en áreas rurales.

El inicio de ese proceso de cambios conceptuales debemos ubicarlo en los primeros años de la década, y una publicación como *Revista de Avance* no surgió inopinadamente. En 1923 se produjeron una serie de hechos significativos que canalizaron el descontento existente en diversos sectores de la sociedad: se configuró la Junta de Renovación Nacional y se realizó la Protesta de los Trece.

La Junta de Renovación Nacional fue impulsada por Fernando Ortiz e integrada por asociaciones involucradas en la economía, la política y la religión. El texto fundacional plantea la impostergable necesidad de reformas para consolidar una verdadera democracia en Cuba. Allí se promovía un modelo republicano que permitiera nuevas prácticas gubernamentales, nuevas leyes y cambios en la educación. Para Ortiz, como para buena parte de la intelectualidad, las reformas debían hacer hincapié en el aspecto educativo, ya que sólo así se podría aspirar a elaborar una cultura propia. En el conocido texto "La cubanidad y los negros", Ortiz compara la cultura cubana con un plato del popular *ajiaco*, por la multiplicidad de componentes culturales y raciales que la integran. Componentes que, al decir del autor, van desintegrándose en ese caldo que es Cuba, pero no totalmente, sino que cada uno —españoles, indígenas, negros— mantienen rasgos esenciales que permanecen después de la mezcla.

El otro acontecimiento significativo, como ya se dijo, fue la Protesta de

los Trece. Desde 1910, los escritores cubanos habían fundado la Sociedad de Conferencias, y usaban la revista *Cuba Contemporánea* (1913-1927) como órgano difusor de sus ideas. En sus páginas se puso el énfasis en la renovación de las letras, sobre todo de la poesía, aunque no faltaron las críticas al orden político existente. Esta primera generación republicana de escritores fue la impulsora de una acción decidida en el campo político. En un acto público realizado el 18 de mayo de 1923 en la Academia de Ciencias, trece intelectuales, encabezados por Rubén Martínez Villena (1899-1934), manifestaron su inconformidad con el desorden y la corrupción administrativa del gobierno. La Protesta de los Trece fue vista como un cambio en la acción de la intelectualidad cubana; un cambio que expresaba, pese a los riesgos personales, su desacuerdo con la situación política existente.

En 1927, un grupo de músicos, periodistas, poetas, abogados y artistas, aglutinados inicialmente alrededor de la revista *Social*, fueron los creadores del Grupo Minorista, que declaró: "En Cuba se integraba, perfilándose sin organización estatutaria, pero con exacta identidad de ideales y creciente relieve, un grupo intelectual izquierdista, producto natural del medio y órgano histórico fatalmente determinado por la función social que había de cumplir".

Entre sus integrantes había artistas que participaban activamente en la configuración de la modernidad plástica, como Eduardo Abela (1899-1965) y Antonio Gattorno (1904-1980), y escritores como Alejo Carpentier, Jorge Mañach (1898-1961), Juan Marinello (1898-1977), Félix Lizaso (1891-1967) y Francisco Ichaso (1900-1962).

La denominación de "minorista" es explicada en su Declaración, fechada en La Habana el 7 de mayo de 1927:

> El Grupo Minorista, denominación que le dio uno de sus componentes, puede llevar ese nombre por el corto número de miembros efectivos que lo integran; pero él ha sido, en todo caso, un grupo mayoritario, en el sentido de constituir el portavoz, la tribuna y el índice de la mayoría del pueblo; con propiedad es minoría, solamente en lo que a su criterio sobre arte se refiere.

A lo largo del manifiesto, el grupo registra la variedad de inquietudes tanto políticas como sociales que lo movía a actuar, pero además se advierte en el texto la progresiva afirmación de conceptos tendientes a perfilar su identidad nacional.

Pese a la diversidad de puntos de vista, había coincidencias con respecto a la necesidad de que los cambios fortalecieran un modelo político, social y

cultural propio, para lograr un verdadero proceso de independencia; es decir: un proceso que, alejado de los planteamientos idealistas, incorporara lo que algunos denominaban "sensibilidad francamente izquierdista". La relación situación política-vanguardia artística resultaba evidente, y se asumía de manera consciente.

La preocupación por que se conocieran estos postulados, llevó a que diversos sectores de opinión promovieran la creación de órganos de difusión, y así proliferaron las revistas. Publicaciones como *Cuba Contemporánea*, *Carteles*, *Social* y el *Suplemento Literario* del *Diario de la Marina*, fueron básicas para la divulgación de las nuevas propuestas.

Estas revistas recogían el interés de públicos muy particulares. *Social*, por ejemplo, fue fundada en 1916 por el caricaturista Conrado W. Massaguer, y expresaba los intereses de la alta burguesía cubana en ascenso. Desde el número inaugural, se puso de relieve el hecho de que era la primera revista impresa enteramente en *offset* en el mundo entero, y contaba con una muy selecta nómina de colaboradores. Lo sorprendente es que en sus páginas se concentraba toda la frivolidad de esa clase al lado de elaborados planteamientos de corte social y político; en esta publicación aparecieron ensayos firmados, entre otros, por Mariátegui, Marinello y Carpentier, y se dio a conocer la Declaración del Grupo Minorista.

La revista *Social* fue, además, una de las publicaciones que tempranamente proporcionó información sobre el muralismo mexicano. Una de las figuras que se destacaba era la de Diego Rivera, y desde 1922, en textos como "Crónicas de México, Diego Rivera el fuerte", se subrayaba su relación con artistas de la vanguardia europea y la calidad de los murales que acababa de realizar en la Escuela Nacional Preparatoria; obra que un año después y desde las mismas páginas, sería exaltada por el dominicano Pedro Enríquez Ureña.

En 1926 se publicó un artículo del mismo Diego Rivera: "La pintura revolucionaria mexicana", con un retrato del artista e ilustrado con fotografías de uno de sus murales en proceso. En ese artículo, Rivera propugnaba sin tapujos el papel revolucionario que el arte debía desempeñar. Sus puntos de vista no dejaron de influir en una vanguardia cubana que, por medio de otra publicación, la *Revista de Avance*, continuaría discutiendo en torno al papel que el arte debía cumplir en la sociedad. Aún en los treinta, Rivera seguía siendo tema de la publicación, que puso de relieve la situación creada por los murales del artista en el Rockefeller Center, y subrayó el escándalo generado por incluir figuras revolucionarias como la de Lenin, con el consiguiente cierre del espacio.

Fue también en *Social* donde se difundió la información sobre la nueva enseñanza del arte promovida por las Escuelas de Pintura al Aire Libre, información significativa si tenemos en cuenta las experiencias que en esa dirección intentó impulsar el español Gabriel García Maroto, ya entrados los años treinta.

La importancia que *Social* le da al arte mexicano no sólo se advierte en los textos que publica, sino también en el uso de imágenes provenientes de México. En sus páginas se encuentran fotos de Tina Modotti, xilografías de Roberto Montenegro, y pinturas tempranas de Frida Kalho. Además, otro suceso fue especialmente señalado: la visita a la isla de José Vasconcelos en 1925. *Social* difundió un texto de éste: "A los jóvenes de Cuba".

En 1919 se fundó la revista *Carteles*, destinada a un público más amplio, formado por sectores de una clase media emergente; mediante varios de sus colaboradores, asumió una posición de crítica al gobierno de Machado. Alejo Carpentier fue jefe de redacción en l924.

Toda esta reacción crítica de la que la prensa daba cuenta, sirvió de impulso a diversas ideas que marcaron la búsqueda de lo propio; por ejemplo, el significado de lo afrocubano y la valoración del lugar, de los tipos locales. Alejo Carpentier destacaba en sus crónicas parisinas que, a despecho de la actitud agresiva e irónica de muchos cubanos ante su defensa del son como auténtica tradición antillana, el paso del tiempo le permitía comprobar ampliamente la significación de esos ritmos populares en la cultura cubana: "El folclore sólo sabe defenderse cuando ha logrado crear, formar moldes, géneros bien definidos. Un son es una forma musical, con tanta justificación, con tanta razón de existir, como una sonata o una sinfonía". En tales argumentos aparecía ya formulada una preocupación que Carpentier seguiría explorando. La cultura latinoamericana presentaba claros rasgos de sincretismo, no sólo por la convivencia de diferentes razas, sino por la forma como operaron en ella las influencias externas, por ejemplo, la colonización cultural de Europa. Estos elementos no tenían, a juicio de Carpentier, un signo negativo; por el contrario, le daban a Latinoamérica una visión del mundo más amplia que la europea.

La *Revista de Avance*

La revista que se convirtió en el espacio donde se recogieron los nuevos impulsos tanto en arte como en literatura, fue la *Revista de Avance* (l927-l930). En el número inaugural, el texto "Al levar el ancla" señalaba el rumbo que se

imprimiría a la publicación. Los cinco iniciadores fueron: Alejo Carpentier, Martín Casanovas, Jorge Manach, Juan Marinello y Francisco Ichaso. En el número 2 Carpentier dejó la revista, y fue José Zacarías Tallet quien ocupó su lugar. Cuando Casanovas fue expulsado de Cuba por motivos políticos y viajó a México, fue reemplazado por Felix Lizaso.

¿Qué se proponían desde su número inaugural?

¿Adónde va esta proa sencilla que dice "l927"?

> Si lo supiéramos, perdería todo gusto la aventura... Vamos hacia el puerto —¿mítico?, ¿incierto?— ideal de plenitud; hacia un espejismo tal vez de mejor ciudadanía, de hombría más cabal.
>
> Pero no nos hacemos demasiadas ilusiones. Lo inmediato en nuestra conciencia, es un apetito de claridad, de novedad, de movimiento...
>
> Tampoco hay afán de pesca incidental en la excursión... Salimos, pues, rigurosamente a la aventura, a contemplar estrellas... Modestos como somos, llevamos, eso sí, nuestra pequeña antena, lista para cuantos mensajes de otras tierras y de otros mares podamos interceptar en nuestra ruta.
>
> Una explicación importante: hemos escrito en la proa ese nombre, ese número: " l927". No porque creamos que l927 signifique nada, sin embargo. El año que viene, si aún seguimos navegando, pondremos en la proa "l928", y al otro "l929"; y así. ¡Queremos movimiento, cambio, avance, hasta en el nombre! Y una independencia absoluta —¡hasta del Tiempo!

En sus páginas se publicaron textos de Mallarmé, Valéry, Apollinaire, Baudelaire, Unamuno, Ortega y Gasset, García Lorca, acompañados de ilustraciones de Picasso, Gris, Dalí, Matisse, así como de los muralistas mexicanos y los nuevos pintores que estaban surgiendo en la plástica cubana. Además de un espacio para las reflexiones teóricas, *Revista de Avance* se convirtió en centro de difusión de los nuevos artistas; publicó reseñas y comentarios críticos sobre sus obras, e ilustró sus páginas con éstas. Nombres como los de Rafael Blanco (1885-1955), Antonio Gattorno (1904-1980), Eduardo Abela, Víctor Manuel García (1897-1919), Carlos Enríquez (1900-1957) y Marcelo Pogolotti (1902-1988) aparecieron con frecuencia, familiarizando al lector con las nuevas propuestas.

La insistencia en explorar la "cubanidad", fue acompañada de la preocupación por dar las bases teóricas para cuestionar la academia y mirar con cierta resistencia cualquier manifestación excesiva de vanguardia como mero cambio formalista. Se impulsaba la creación de un arte propio, de proyección

latinoamericanista y de contenido social. En su prólogo a la selección de la *Revista de Avance*, Martí Casanovas sostiene que el sentido americanista fue precisamente uno de los aspectos primordiales que la revista trató de impulsar, para sacar a Cuba de su insularidad cultural tradicional. La relación de la revista con otras publicaciones de la región fue constante, ya que había un imperativo por la actualización; de allí que numerosos escritores latinoamericanos dispusieran de las páginas de la revista para dar a conocer sus opiniones.

Los textos de ensayistas cubanos permiten trazar las bases teóricas en que se apoyaba la búsqueda de un arte nacional, propio. Gana terreno la idea de que todo cambio en el ámbito social y político debía ir acompañado de sustanciales transformaciones en la cultura; de allí el interés por figuras como las de José Martí. Su rol de soldado y poeta no dejaba de atraer a más de un intelectual. Por ejemplo, Jorge Manach escribía:

> […] la obra escrita de Martí evidencia una calidad de pensamiento inusitada en nuestra América por su vigor, por su consistencia, por su frecuente hondura y hasta por la originalidad con que anticipa, fugazmente, algunas de las actitudes intelectuales características de nuestro tiempo.

Juan Marinello aborda en diversos artículos el tema de la construcción de un arte nacional. En un ensayo publicado antes de la creación de la *Revista de Avance*, insistía en la necesidad de pensar en el fomento de "un verdadero arte nacional". Le preocupa la cantidad de intereses particulares que seguían incidiendo en la actividad artística, e insistía en que Cuba seguiría siendo parcialmente dependiente mientras no lograra generar una cultura fuerte y original.

Ya desde la *Revista de Avance* señala puntos centrales de su pensamiento. En su posición con respecto a las relaciones con las vanguardias europeas, sostiene que lejos de asumir posturas miméticas, los artistas debían usarlas como herramientas que en ningún caso apartarían de la búsqueda de lo nacional. Le preocupaba la actitud evasiva que podía generar la mera apropiación formal de lo que venía de Europa, y se preguntaba: "España y Europa nos han mantenido lejos de América […] hasta ahora las soluciones han ido a buscarse al viejo laboratorio. ¿Debe seguir siendo fatal esta postura?".

En su respuesta, retoma una inquietud que estaba presente en las incipientes vanguardias del continente:

> […] si de lo europeo se aprovecha la información cernida por siglos de riguroso laboreo y de ella se aísla lo de humana medida para confrontarlo con

> nuestras realidades. Por este camino se irá —con la solución americana— a los comienzos de una cultura-actitud que logre dar en su día normas al viejo maestro. Entonces el temblor inicial de la inquietud nacerá en este Continente. Cuando alcancen nuestras soluciones —por americanas— estatura humana. Entonces América —recordemos el dicho de Waldo Frank— se justificará ante el mundo.

Y no deja de señalar las complejidades del proceso, dado el peso de las fuerzas retardatarias que sólo confían en la tradición: "Aún es visto como ente descarriado el pintor o el escultor que va más allá de la fotografía de hombres y cosas".

Tiene sin embargo esperanza en el espacio que se abría desde la realidad intelectual y artística que se estaba gestando, sin perder de vista que los cambios no podían venir sólo del arte; debían acompañarse de transformaciones políticas y sociales, pues la obra de arte no podía estar desvinculada de lo público.

Las preguntas acerca de la vanguardia eran frecuentes: ¿qué papel cumple la vanguardia internacional? ¿Se trataba para los cubanos de la mera apropiación de los elementos formales novedosos que las vanguardias aportaban? Y las respuestas que aparecen en los textos coinciden: la asimilación de las novedades no podía quedar separada de la búsqueda de lo propio; tenía sentido siempre que no se perdieran de vista las peculiaridades locales y la necesidad de hacer un arte que ayudara a la afirmación de la cubanidad.

Una mirada más detenida al texto "Vanguardismo", de Jorge Manach, resulta indispensable para visualizar los argumentos esgrimidos. Manach parte de la siguiente afirmación:

> Ya lo de vanguardia a secas pertenece a un trívium dejado atrás. El vocablo por ser tan metafórico expresivo, señala una época de proposiciones, de tanteos, de entusiasmos apostólicos y aislados. Pero ya aquella actitud petulante de innovación, aquel gesto desabrido hacia todo lo aquiescente, lo estático, lo prestigioso de tiempo, aquella furia de novedad que encarnaron Marinetti, Picasso, Max Jacob, han formado escuela. Terminó la prédica de los manifiestos. La cruzada es hoy de milicia no digamos organizada, pero sí copiosa y resuelta, con sus campamentos y sus juntas de oficialidad.

Para Manach resultaba normal que todos los movimientos renovadores, "como los sistemas astrales, comiencen por una nebulosa"; el problema era el rumbo y la definición que tomen *a posteriori*. Se trataba de ver para dónde se

orientaría lo nuevo, si se limitaría a ser "una novedad de esencia o de forma". Parafraseando a Ortega y Gasset, Manach afirma que cada época tiene una obvia solidaridad consigo misma; y por ello debe enfrentarse a dos problemas paralelos, a dos minorías inconformes: la de aquéllos que quieren volver al pasado y la de quienes buscan ir más adelante de lo establecido.

En ese momento específico, Cuba pasaba, según el autor, por el drama del enfrentamiento entre los *pompiers* y académicos, de un lado, y los vanguardistas o sencillamente nuevos, del otro.

> "¿Qué cosa es ser nuevo?" —se dicen desesperadamente [los artistas académicos]—. "¿Por qué ha de haber novedad en el arte, que es eterno; en la sensibilidad, que está siempre hecha de los mismos sentidos, de los mismos nervios? Y sobre todo: ¿por qué no somos tan dignos artistas los fieles a las normas establecidas, como estos cultivadores de lo feo y lo arbitrario? ¿Por qué es malo ser como Velázquez y bueno ser como Picasso?".
>
> ...Estamos atravesando... una crisis de respeto. Cunden vientos de revolución política, social, cultural sobre la faz del mundo, y toda revolución es, genéricamente, una acumulada falta de respeto que toma la ofensiva. Lo que diferencia más externamente a "pasadistas" y "vanguardistas" es que aquéllos conservan todavía sus respetos, y éstos, no.

Un problema para Manach era definir si los grandes maestros debían seguir dictando las normas, o si, por el contrario —sin dejar de admirarlos—, se imponían búsquedas acordes con la época. Y su respuesta era enfática: "La manera vieja es lícita y justificable; pero ya no es fecunda ni vitalmente interesante".

Es necesario que el arte sea capaz de plasmar en formas expresivas la impresión esencial que deja lo circundante.

> Su formula es: la mayor cantidad de actualidad real en la menor cantidad de lenguaje. Y no importa que este lenguaje sea descriptivo o arbitrario: lo que importa es que tenga una verdadera elocuencia propia. Una pierna monstruosa de Picasso o de Epstein logra su finalidad actualizante y emocional tan bien o mejor que una pierna fidelísima de academia.

El concepto de vanguardia aparece en Manach ligado a lo coetáneo: todo artista revolucionario relacionará su interpretación personal del contexto que lo rodea con los nuevos conceptos formales.

De allí la necesidad de conocer cuáles son realmente los elementos de pertenencia. No se trataba de repetir generalizaciones que podían ser válidas para otros contextos, pero no para Cuba. Dado que las realidades regionales eran tan diversas, el peso de lo indígena, por ejemplo, podía ser fundamental en los casos de México y Perú; pero tal presencia no tenía validez en la búsqueda de lo propio para los cubanos. En cambio, el componente africano era ineludible; de allí la significación de los estudios de Fernando Ortiz y Nicolás Guillén sobre el tema. En sus trabajos hay un evidente interés por mostrar el aporte negro a la idea de cubanidad, aporte que se manifiesta en el lenguaje, la comida, la religión y el arte.

En un artículo publicado en la *Revista de Avance*, "La cuestión del negro", se sostiene:

> Una "elite" inteligente y sensitiva de la raza negra ha comenzado a diseñar un "idearium" cuyos focos parecen ser: la superación espiritual del negro, partiendo de un principio de afirmación racial, y la armonización de sus aspiraciones con las del blanco para la constitución de un ideal nacionalista único. La "cuestión del negro" [...] está sintetizada en estos dos puntos capitales. Una generatriz de cultura y un índice de comprensión —en el fondo de cooperación—. […] Por encima de todas las diferencias étnicas y biológicas, los espíritus inteligentes se hacen guiños de comprensión, enfatizando la significación del aporte africano en la configuración de un sentimiento nacional […] Es curioso cómo ciertas juventudes tropicales, puestas a meterse en honduras étnicas, han preferido construirse un problema nuevo con materiales importados o de gabinete y se han movilizado para una utópica reivindicación del indio americano, como si nuestra cuestión racial tuviera un cariz siboney o caribe y no evidentemente afrocubano. Siempre que oímos hablar a un cubano del indoamericanismo como de cosa propia, pensamos en el complejo de ignorancia, ingenuidad y esnobismo que suele dar origen a ciertos movimientos.

Recordemos que la indagación en ciertos valores primitivos ya había despertado en Europa el interés por modelos estéticos que venían del mundo africano; las más importantes vanguardias artísticas europeas se habían apropiado de sus elementos formales, debido a la impresionante capacidad de síntesis con que los artistas africanos resolvían sus figuras. La fascinación de ciertos sectores de la intelectualidad europea por esas formas de primitivismo, constituía una mirada ajena, separada de su realidad y cuyo estudio no bus-

caba construir una ideología integradora. De allí la diferencia básica con la mirada que proponían los artistas cubanos; para ellos, los componentes africanos eran parte central en la configuración de un arte propio.

El interés por promover las nuevas formas de arte llevó a la *Revista de Avance* a apoyar la Exposición de Arte Nuevo que se realizó del 7 al 31 de mayo de 1927. En el discurso inaugural, Martí Casanovas reivindica la visión del arte como fuente de emociones, un retorno a la emoción que se oponía al arte que valoraba el virtuosismo técnico, pero no tenía contenido. Para el ensayista, el valor de la exposición estribaba en la ruptura que proponía con el pasado. Y la ruptura se daba en una doble dirección: con la academia y sus modelos, y con la sociedad que sostenía ese arte.

Es posible señalar unas líneas básicas en las propuestas artísticas que se exhibieron. En su peculiar concepto de lo propio se mezclaban lo europeo, lo mestizo y lo africano. Modernidad y rescate de la tradición, lo propio y lo importado; es decir: búsqueda de un imaginario que los identificara, y apertura a las diversas vertientes que venían del exterior. Estos referentes procedían de París, donde varios de los artistas culminaron su formación, pero también de México, por la identificación con un arte en el que no sólo pesaba el empleo de un lenguaje moderno, sino un compromiso ideológico con su medio. Vanguardia parisina y mexicana fueron dos elementos que pesaron en la interpretación de la realidad cubana.

¿Qué propuso temáticamente la nueva pintura? El tema de los campesinos fue abordado con frecuencia, y en tal sentido hay que enfatizar la diferencia entre la concepción de él que utilizan los artistas plásticos y la que elabora la literatura. Mientras que en la pintura se debió esperar hasta la década de los treinta para que se proyectara una visión más crítica del campo cubano, la literatura de los veinte miró esa realidad con otros ojos. Los pintores suelen representar una imagen idealizada de los guajiros, no se muestran en los años veinte las dificultades y privaciones a que estaban sometidos. Herederos del primitivismo modernista que tanto pesara en Europa, las imágenes recreadas ubican al campesino —en general— rodeado de un ambiente calmo, sensual, pleno de naturaleza, que no deja de recordar la visión polinésica de Gauguin. Otro tema de la exposición fue el retrato: separado de cualquier idealización romántica, rescataba tipos físicos característicos, como el mulato. En esas imágenes resaltaba la actitud de quien no estaba acostumbrado a posar, sino que parecía enfrentarse tímidamente a un lente invisible que lo registraba. La temática histórica dejó de funcionar como exaltación de los héroes, y cuando se retomaba era para manejarla de manera muy diversa a la tradicional; tal fue

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

el caso de los retratos de Martí hechos por Enríquez o Jorge Arche (1905-1956), totalmente separados del acartonamiento académico.

Si bien la preocupación por el tema afrocubano aparecía planteada en los análisis teóricos de los veinte, habría que esperar hasta los treinta para que escritores y artistas incursionasen más decididamente en él. Sin embargo, mediante algunas pinturas e ilustraciones aparecidas en la *Revista de Avance*, artistas como Abela, Enríquez y Rafael Blanco, entre otros, mostraron el legado y la presencia africana en la cultura cubana.

Los artistas cubanos y su relación con el arte mexicano

De manera similar a lo acontecido en otras partes de Latinoamérica, en las propuestas vanguardistas se involucró un significativo grupo de artistas que, después de adquirir una formación a nivel local, viajaron a Europa. La Academia de Bellas Artes de San Alejandro era la alternativa antes del traslado a Europa; había sido fundada en 1818 por lo españoles y constituía el lugar para el aprendizaje del arte. La creación de espacios para salirse de la enseñanza tradicional, como la Asociación de Pintores y Escultores creada en 1915, no logró desplazar a San Alejandro.

En el caso cubano, el atractivo por España era menor; los artistas jóvenes dirigieron su mirada a Francia, y sintieron interés por el arte mexicano, actitud favorecida por la estrecha relación tanto cultural como histórica que existía entre ambos países. Admiraban los logros del movimiento muralista, ya que les daba herramientas para explorar expresiones de arte nacional y les servía de modelo para convertir en símbolos visuales sus preocupaciones sociopolíticas. La atracción por París y México estaba relacionada, además, con la reputación artística de estas dos capitales y con el interés de los artistas cubanos por que la conexión con México fortaleciera los crecientes sentimientos latinoamericanistas. Dos artistas ejemplifican bien este acercamiento: Eduardo Abela (1889-1965) y Carlos Enríquez (1900-1957).

Eduardo Abela pasó parte de la década de los 20 en Europa, aunque sin perder contacto con La Habana. Fue la etapa parisina uno de los periodos claves para ir definiendo su propuesta; interesado inicialmente en el postimpresionismo, fauvismo y cubismo, se aproximó luego al surrealismo, tendencia que valoraba por la libertad creativa que suponía, por la posibilidad de indagar en sí mismo y encontrarse con los temas que deseaba representar: el paisaje cubano, su gente. Carpentier, en varios de los textos que escribió sobre

Abela, señaló que sus cuadros eran síntesis de criollismo, pero separados de cualquier preocupación de índole costumbrista. Se trataba de buscar y encontrar el sentido poético y mágico de las cosas cubanas. Era además quien, a pesar de recibir la influencia europea, lograba mantener la autonomía, buscando un camino de encuentro entre las vanguardias externas y la configuración de un arte propio. El mundo de las imágenes de Abela se pobló de guajiros, de elementos afrocubanos, de sus danzas y rituales. La influencia del surrealismo, junto con la obra de Chagall, le ayudó a concebir otra mirada, más interpretativa y menos anecdótica, de la realidad cubana. A mediados de los treinta hace su segundo viaje a Europa y descubre el renacimiento italiano. Con esta influencia y sus afinidades con los trabajos de Diego Rivera, convierte a sus personajes en figuras estáticas, de líneas definidas, como en *Los novios* (1937) y *Guajiros* (1938). Admirador de los muralistas, sostiene que "fueron los primeros en demostrar que con nuestras realidades, lo que llamamos nuestro mundo americano, podemos hacer grandes pinturas". El énfasis que pone en los personajes y temas nacionales tiene una fuerte afinidad con el muralismo, en particular con la obra de Rivera.

Carlos Enríquez no pasó por las aulas de San Alejandro. Su formación académica en artes fue escasa: unos cursos de pintura en la ciudad de Guanabacoa, y otros pocos en la Academia de Bellas Artes de Filadelfia, ciudad donde se graduó en la escuela de negocios. Ávido lector, de regreso a La Habana alternaba su trabajo regular en una compañía con la actividad artística, practicada en su tiempo libre. Fue otro de los artistas que abandonó Cuba en l927 para viajar a Estados Unidos y Europa, con miras a ampliar sus horizontes y conocimientos artísticos. En París se interesó, desde comienzos de los treinta, en las obras de Salvador Dalí y Francis Picabia. Sin considerarse surrealista, le cautivaba la libertad creativa de esa tendencia, y sentía que su propia obra se ubicaba en una franja donde se tocaban el sueño y el mundo real. Permaneció fuera de Cuba hasta 1934, aunque sin perder contacto con el ambiente local, en el que siguió participando. Enríquez planteó su constante preocupación por los temas cubanos con una fuerte carga expresionista, que lo condujo, más en los treinta que en los veinte, a una peculiar manera de ver el mundo en que se fundían violencia y sensualidad. El intento de profundizar en la formación de una auténtica cultura cubana, lo llevó a indagar en mitos y leyendas, así como en la presencia del referente africano. Pretendía abordar la representación de una realidad compleja, en la que se mezclaban fuentes coloniales, música, poesía, arte popular, religión y su contacto con el mundo europeo y mexicano; estos elementos lo llevaban a profundizar en su propio pasado con ojos nuevos.

El óleo de l934 *Rey de los campos de Cuba*, ejemplifica su fascinación por las leyendas que existían en torno a ciertos personajes del campo. Allí presenta la figura de Manuel García, héroe popular que en la época de la dominación española, se enfrentaba a la guardia rural con el fin de ayudar a los desposeídos y a quienes luchaban por la independencia. Exalta a el Rey de los campos de Cuba como sinónimo de hombre justo, defensor de los guajiros. Su identificación con el personaje es tal que lo representa con sus propias facciones. El rescate de la figura de García iba más allá de la representación de un personaje concreto; para Enríquez se trataba de destacar ciertas figuras míticas, moviéndose más en el ámbito de los sueños de reivindicación popular que en la realidad. No es casual que a las pinturas de ese periodo las denomine "romancero guajiro". Con ellas intentaba reconstruir, bajo la mirada distante del sueño, las particularidades de personajes de leyenda, ubicados en una geografía de palmeras, color, humedad y sol canicular. Su interés por una pintura expresionista de formas distorsionadas y colores más brillantes, se incrementa al comenzar la década de los cuarenta, luego de un viaje a la ciudad de México, donde participa en exposiciones individuales y colectivas (1938, 1944 y 1946).

Debido al interés despertado por la Revolución mexicana y su conexión con el arte, un tema como la relación arte-política adquirió especial relevancia. Para ensayistas como Casanovas, esta relación debía ser cuidadosamente analizada. Viviendo en México, escribió un artículo publicado en la revista *Amauta* (1929) y reproducido en La Habana, donde señalaba con agudeza los peligros que esta relación podía encerrar. Criticaba al falso artista revolucionario, que se limitaba a tratar temas de la revolución sin ninguna calidad artística, y al burgués que pintaba temas comprometidos con la realidad, para usarlos de manera acomodaticia.

> Pero cuando el artista revolucionario lo es, no por un simple cambio de marcha […] sino respondiendo fielmente a una actitud humana, creadora, que vincula al artista como hombre a la lucha social y revolucionaria, no es necesario acudir a esa teatralidad, muy "mexican curious", ni cultivar los asuntos locales y episódicos. Cualquier asunto de cualquier índole es interpretado por ese artista conforme a un nuevo sentimiento moral, es decir, conforme a un nuevo ideal social, que es la fuente de toda moral y no necesita ampararse en fáciles recursos teatrales.

Estas afirmaciones lo llevaron a destacar el valor de muralistas como Rivera, Orozco y Siqueiros frente a los meros imitadores, que realizaban obras

vacías de contenido y calidad artística. Con su texto, Casanovas buscaba advertir a los artistas acerca de la necesidad de reconocer que, de la misma forma en que ellos negaban la validez de exaltar una vanguardia formal, evitaran también caer en los excesos retóricos de una obra que se apartara de las preocupaciones plásticas.

A comienzos de la década de 1930, con la llegada al país del español Gabriel García Maroto, recibió un significativo impulso el modelo mexicano de las Escuelas de Pintura al Aire Libre. García Maroto conoció en Madrid (1926) los trabajos realizados por los niños de las Escuelas de Acción Artística. Sorprendido por las posibilidades que abría esa manera de estimular la expresión popular, promovió en Cuba la formación de las Escuelas de Acción Plástica Popular, inicialmente en Caimito, luego en Remedios, Cienfuegos y Caibarién. Su intención era emprender la creación de dichas escuelas en zonas rurales, para estimular en los niños y jóvenes procesos que desarrollaran su creatividad. Fruto de los trabajos realizados en esos espacios, fue la exposición que, en el año 1932, se realizó en la Secretaria de Educación Pública en la ciudad de México. Allí se mostró un significativo número de dibujos realizados en las Escuelas de Acción Plástica Popular. En su libro *Acción plástica popular*, García Maroto sostiene: "Con lealtad quiero servir a México, y es por eso que vengo a referirles con palabras sencillas lo esencial de mi etapa cubana: el nacimiento, crecimiento y fortalecimiento de las Escuelas de Acción Plástica Popular fundadas por mí y en cuya breve y viva historia viven esencias mexicanas".

Después de esa experiencia y ante lo que se consideraba un academicismo insostenible en la enseñanza impartida por la Escuela de San Alejandro, se intentó crear una Escuela Libre de Pintura y Escultura. A juicio de Yolanda Wood, uno de los objetivos perseguidos era luchar por un arte nacional y estimular la vocación pictórica entre las clases populares. De allí que esta escuela no mantuviera su carácter rural y admitiera a adultos. Apenas en 1937, bajo la dirección del pintor Eduardo Abela, se inició el breve funcionamiento de la escuela y desde México se trajeron técnicas innovadoras, como la pintura mural y la talla. La influencia del arte mexicano se sintió con fuerza en la Escuela Libre de Pintura y Escultura, pese a su efímera duración. Esos espacios de formación promovían, siguiendo a Yolanda Wood, principios de creación intuitiva donde el maestro operaba como orientador y sensibilizador en torno al paisaje y el ambiente local, buscando dar perfiles propios al arte cubano.

Pese al interés de los artistas por el muralismo mexicano, no fue significativo el número de murales que se realizaron en Cuba. En 1937 se comisionó a un grupo de artistas, entre quienes estaba Enríquez, para pintar los

muros de la Escuela Municipal General José Miguel Gómez. El conocimiento y la admiración por la obra de Rivera, Orozco y Siqueiros fue un estímulo para llevar a cabo el proyecto. El otro mural público de importancia que se realizó en la década de los treinta, fue el de la Escuela Normal de Santa Clara, en el que Abela participó. A pesar del interés de algunos artistas cubanos de estos años por realizar arte público, no encontraron apoyo oficial; parecía existir entre las autoridades el temor de que las imágenes de los murales pudieran difundir ideas subversivas entre la población.

Bibliografía comentada

Libros

Entre los textos que abordan el arte cubano en el periodo trabajado, están: Francisco Ichaso, "Ideas y aspiraciones de la primera generación republicana", en *Historia de la Nación Cubana*, vol. 8, La Habana, Historia de la Nación Cubana, 1952; Oscar Hurtado y Edmundo Desnoes, *Pintores cubanos*, La Habana, Ediciones Revolución, 1962; Carlos Ripoll, *La generación del 23 en Cuba y otros apuntes sobre el vanguardismo*, Nueva York, Las Americas Publishing, 1968; Adelaida de Juan, *Pintura cubana: temas y variaciones*, La Habana, UNEAC, 1978. Dos de los libros más interesantes sobre el periodo son: *De la plástica cubana y caribeña*, de Yolanda Wood, La Habana, Letras Cubanas, 1990, y *Cuban Art & Nacional identity. The vanguardia painters 1927-1950*, de Juan A. Martínez, Estados Unidos, University Press de Florida, 1994. Para el análisis de las propuestas y discusiones que se generaron en diversos campos de la cultura, véase José Antonio Portuondo, *Crítica de la época y otros ensayos*, La Habana, Universidad Central de los Valles, 1965; *Órbita de la Revista de Avance*, La Habana, 1966 (Órbita); Alejo Carpentier, *Crónicas*, t. I, La Habana, Letras Cubanas, 1976; Jorge Ibarra, *Un análisis psicosocial del cubano: 1898-1925*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1985; Martí Casanovas, prólogo a la selección de la *Revista de Avance, Panorama de la cultura cubana*, La Habana, Editora Política, 1983; Fernando Ortiz fue uno de los pensadores más significativos en la reflexión sobre la construcción de la idea de identidad. Entre las publicaciones que aporta para el análisis del periodo, están: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Venezuela, Ayacucho, 1987; *La cubanidad y los negros*, La Habana, 1939 (Estudios Afrocubanos, 3); *Glosario de afronegrismos*, La Habana, Gente Nueva, 1994. Para las nuevas formas de enseñanza del arte y

el acercamiento a las Escuelas al Aire Libre, véase Gabriel García Maroto, *Acción plástica popular*, México, Plástica Americana, 1945. Publicaciones que analizan la obra de algunos de los artistas mencionados en el texto, son: José Seoane Gallo, *Eduardo Abela cerca del cerro*, La Habana, Lex, 1986. Hay también catálogos como *Carlos Enríquez*, con textos de Diego Rivera y Manuel Altoguirre, México, Palacio de Bellas Artes, 1944; Graziella Pogolotti, *Carlos Enríquez*, 1900-1957, La Habana, Museo Nacional, 1979; *Víctor Manuel: exposición retrospectiva*, ensayo de Jorge Rigor, La Habana, Consejo de Cultura/ Museo Nacional, 1969. Como antología de textos, consultar los ya citados de Jorge Schwartz y Hugo Verani.

Artículos de revistas

Precisiones acerca del tema de la vanguardia se encuentran en textos como: Juan Marinello, "Sobre la inquietud cubana", en *Revista de Avance* , núms. 41 y 42, 1929-1930; "Al levar el ancla", en *Revista de Avance*, 15 marzo de 1927; Jorge Manach, "Vanguardismo", en *Revista de Avance*, abril de 1927. El tema del arte nacional fue analizado en artículos como: Juan Marinello, "Nuestro arte y las circunstancias nacionales", en revista *Cuba Contemporánea,* núm. 3, La Habana, 1925. La figura de personajes como Martí es destacada como sinónimo de cambio, de aporte teórico y político significativo para el momento; en lo que se refiere a este tema, véase Jorge Manach, "El pensador en Martí", en *Revista de Avance*, núm. 4, La Habana, 1929. La relación entre arte y política dio lugar a diversas aproximaciones; a título de ejemplo, véase Juan Marinello, "Arte y política", en *Revista de Avance*, La Habana, enero de 1928; Martí Casanovas, "Panorama móvil. Debates. Vanguardismo y arte revolucionario: confusión", en Álvaro Medina, *La Revista de Avance y la plástica cubana de los años 20*, Francia, Centre d' Etudes cubaines,1978. El interés por el arte mexicano se encuentra en artículos de la revista *Social*: Jorge Juan Crespo de la Serna, "Crónica de México, Diego Rivera el fuerte", vol. 3, La Habana, junio de 1922; José Vasconcelos, "A los jóvenes de Cuba", vol. 9, junio de 1925; "Visita de José Vasconcelos a La Habana", vol. 10, La Habana, diciembre de 1925; Diego Rivera, "La pintura revolucionaria mexicana", vol. 10, La Habana, agosto de 1926; Alejo Carpentier, "Creadores de hoy" y "El arte de hoy: José Clemente Orozco", *Social*, núm. 10, vol. 11, La Habana, octubre de 1926; "Las Escuelas de Pintura al Aire Libre en México", vol. 11, La Habana, junio de 1927.

Venezuela: discusiones en torno a la idea de arte

En el campo de la política, las tres décadas iniciales del siglo XX estuvieron marcadas por dictaduras. La primera fue la de Cipriano Castro (1858-1924), quien utilizando el lema de "Restauración" dio un golpe de Estado mediante el cual se consolidó el grupo de los grandes terratenientes y la burguesía agroexportadora (1899-1908). En 1908, Juan Vicente Gómez (1857-1935) aprovechó que Castro había salido del país para desplazarlo del poder y asumir la presidencia; su régimen dictatorial se prolongó hasta 1935. El carácter agroexportador de Venezuela comenzó a modificarse con el ingreso de ese país a la era de la explotación de hidrocarburos. Gómez gobernó con el apoyo tanto de algunos sectores de la burguesía exportadora como del capital extranjero, los terratenientes y la Iglesia. El auge petrolero fue cambiando la fisonomía del país, y exportaciones como el cacao y el café prácticamente desaparecieron.

Durante el gobierno de Gómez se produjo una particular situación con México. Carlos Pellicer, después de su estadía en Colombia, llegó a Venezuela con la misma misión que había desarrollado en Bogotá: fortalecer la organización de la asociación de estudiantes. La situación de inconformidad existente en la Universidad de Caracas, hizo que el gobierno de Juan Vicente Gómez tratara sin la menor complacencia a Pellicer, quien tuvo que abandonar el país y regresar a México. Ya en su patria, el poeta impulsó una campaña contra la dictadura de Gómez, proceso que culminó en un escándalo periodístico por la postura de apoyo a los planteamientos de Pellicer que asumió Vasconcelos, en ese momento rector de la Universidad Nacional de México. El manifiesto de Pellicer "A los estudiantes mexicanos", publicado en la revista *El Maestro*, fue un alegato contra la dictadura de Gómez. En su parte final, el texto exhortaba a la acción:

> Es urgente nuestra contribución para salvar a los estudiantes de la más noble república de América. Mientras nosotros nos regocijamos en nuestra libertad y nuestra adolescencia es toda alegría, nuestros hermanos de Venezuela sufren la esclavitud de la ignominia en un silencio cruelísimo. Abandonarlos será abandonar uno de los más preciosos girones de nuestro corazón hispanoamericano.

El fin de la prolongada dictadura de Juan Vicente Gómez significó una serie de cambios en diversos sectores de la sociedad civil y en las elites polí-

ticas e intelectuales, que buscaron impulsar la modernización del Estado y de la sociedad. Sucedió a Gómez como presidente el general Eleazar López Contreras. Su gobierno se caracterizó por un movimiento que oscilaba entre impulsar reformas democráticas y la pervivencia de procedimientos represivos. Sin embargo, como hombre de transición no continuó la política de su antecesor y facilitó la progresiva consolidación de formas de gobierno más liberales. Movimientos como el de la Federación de Estudiantes de Venezuela, e incipientes partidos políticos como Organización Venezolana (liderado por Rómulo Gallegos) y el Partido Republicano Progresista (de orientación marxista), mostraron interés por consolidar grupos políticos que abogaban por modernizar el Estado y estimular el desarrollo económico, de manera que se favoreciera el crecimiento de las fuerzas productivas y se aliviaran las dramáticas tensiones sociales existentes.

Cambios surgidos en el ámbito cultural

Pese al sistema represivo impuesto por la dictadura de Gómez, a mediados de la década de 1920 surgió un grupo de intelectuales que, por medio de publicaciones periódicas, comenzó a hacer circular propuestas ligadas a la vanguardia artística internacional. La prensa se convirtió en espacio significativo para el mundo cultural, especialmente las revistas *Elite* y *Válvula*.

Elite inició su circulación en 1925 y reunió gente vinculada a las nuevas tendencias literarias y artísticas. Su director y editor fue Juan José de Gurruceaga, quien además como editor publicó libros de los jóvenes escritores venezolanos que estaban surgiendo.

Su apertura a corrientes renovadoras llevó a que en sus páginas se cuestionara la estética pasada y se valorara la significación de otros lenguajes. Comenzaron a aparecer textos y comentarios bibliográficos —como el que se le dedicó al libro de Guillermo de Torre (1900-1971) *Literaturas de vanguardia*— que sintetizaban bien el interés por divulgar y defender los planteos vanguardistas:

> […]ultraístas españoles, cubistas franceses, futuristas italianos, expresionistas germanos, imaginistas anglosajones y tantos otros, a pesar de la diversidad de climas y la diferencia de costumbres, concuerdan en muchos puntos: todos buscan la economía del tiempo, la simplicidad y la simultaneidad; tres cosas, puede afirmarse, que forman la base del arte contemporáneo.

La revista, además de su interés por lo que acontecía en el campo literario, informaba sobre temas diversos: la situación de la posguerra europea; los nuevos movimientos artísticos, entre los que despertaba especial interés el futurismo; el acontecer latinoamericano, señalando los nombres más significativos en la renovación artística. Al igual que sucedía en otras revistas culturales latinoamericanas, los colaboradores de *Elite* mostraban una fuerte preocupación por acercarse a los problemas que había en la región, y tomaban posición acerca de la realidad social y política del país, en abierta oposición a la dictadura de Gómez. Esta postura tuvo como consecuencia que varios de ellos terminaran en la cárcel. Entre sus columnistas estaban Arturo Uslar Pietro (1906-2001), Guillermo Meneses (1911-1978), Miguel Otero Silva (1908-1985) y Antonio Arráiz (1903-1962). Estos personajes incidieron en el cambio del lenguaje literario del país, y tuvieron, a mediados de la década de 1930, un significativo papel en la vida política.

Desde el punto de vista gráfico, la audacia de algunas de sus portadas la convertía en un espacio de apertura al arte nuevo. Obras de diversos artistas venezolanos, desde los de tradición más académica hasta representantes de las nuevas tendencias, aparecieron en las portadas de *Elite*, que contó además con la colaboración de reconocidos dibujantes y caricaturistas. Paisajes de artistas pertenecientes a la generación de Manuel Cabré (1890-1984), u obras de nombres más contemporáneos, como Francisco José Narváez (1905-1982), embellecían la portada, junto a caricaturas y dibujos de Manuel Antonio Salvatierra (Mas) y Mariano Medina Febres (Medo). La revista publicó también crítica de arte, y textos escritos por poetas como Enrique Planchart (1894-1953) y Fernando Paz Castillo (1893-1981).

Elite fue, para Venezuela, un espacio donde "[…] se corporiza la vanguardia, la cual se reconoce en la mesura de los recursos, la simplicidad, la serie de etapas de un sostenido proceso creador, la condición crítica, el ensayo teórico, la actitud contestataria, la disposición a los cambios y la seguridad de saberse contemporáneos".

En 1928 salió el único número de la revista *Válvula*. En su editorial-manifiesto "Somos", publicado sin firma pero cuya autoría se atribuye a Uslar Pietri, se plasman las ideas básicas que orientarán la publicación y coinciden con postulados que ya habían aparecido en otras publicaciones vanguardistas de América Latina. El nombre *Válvula* no deja de evocar su cercanía a los postulados del futurismo. Para Jorge Schwartz, "*Válvula* es la espita de la máquina por donde escapará el gas de las explosiones del arte futuro".

Los integrantes de la revista se niegan a ser rotulados dentro de un movimiento y son concientes de que forman parte de un grupo más amplio: "No nos hallamos clasificados en escuelas, ni rótulos literarios, ni permitiremos que se nos haga tal, somos de nuestro tiempo y el ritmo del corazón del mundo nos dará la pauta". La revista hace además una firme defensa del arte nuevo:

> El arte nuevo no admite definiciones porque su libertad las rechaza, porque nunca está estacionario como para tomarle el perfil. El único concepto capaz de abarcar todas las finalidades de los módulos novísimos, literarios, pictóricos o musicales, el único, repetimos, es el de la sugerencia.

Cuando se piensa que 1928 fue el año en que estos planteos se formularon, la vanguardia venezolana aparece como un proceso tardío y con posturas menos radicales que las propuestas antes en países como México, Argentina o Brasil. Pero lo que no debe olvidarse es la particular situación política de Venezuela; de allí la significación de *Válvula*, que no sólo apareció como parte de un proyecto artístico de ruptura y renovación frente al pasado inmediato, sino que buscaba involucrarse en la realidad nacional. La publicación de esta revista de número único fue la culminación de un proceso cultural que mostró su madurez al propiciar nuevas condiciones para el medio intelectual y artístico.

Aparte de ese viraje en el campo cultural, 1928 fue un año que marcó el inicio de nuevos planteamientos en lo político a partir de la celebración de la Semana del Estudiante. Promovido por la Federación de Estudiantes de Venezuela, este movimiento académico y estudiantil terminó convirtiéndose en un episodio de enfrentamiento a la dictadura. La participación en los actos de los estudiantes, que presentaron poemas y discursos que cuestionaban a Gómez, terminó con la detención no sólo de sus dirigentes, sino también de los 214 estudiantes que, por solidaridad con sus compañeros, se entregaron en forma voluntaria a la policía. Esta acción generó el respaldo popular en diversas ciudades del país, lo que llevó al gobierno a liberarlos luego de 12 días de detención. La actitud en general sumisa de la población frente a la dictadura, comenzaba a resquebrajarse.

En el campo artístico, la desaparición de la dictadura de Gómez posibilitó la ampliación de las actividades culturales. Artistas destacados, como el pintor Manuel Cabré (1880-1984), abogaban por dar impulso al arte en cuanto propulsor de civilización. Cabré consideraba un reto para el nuevo gobierno dignificar la condición del artista e impulsar un arte nacional, y proponía estudiar los ejemplos de Francia y México como modelos del rol que el arte

debía desempeñar en la sociedad. Según palabras de Cabré: "En esta hora de buenos y firmes propósitos, el arte nacional reclama con urgencia sus derechos a ser tomado en cuenta".

Se perfilaba un cambio en el ámbito artístico, lo que se evidencia en hechos como los siguientes: la reforma de la Academia de Bellas Artes, que fue rebautizada como Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas (1936); la construcción de la sede del Museo de Bellas Artes (1938); la organización del Salón Anual de Arte Venezolano (1940), y la realización de importantes muestras colectivas, como "Tres siglos de pintura venezolana" y la Exposición Panamericana de Pintura Moderna.

Frente al peso tradicional del paisaje pictórico, comienzan a aparecer voces disidentes, como la de Francisco José Narváez (1905-1982), que sin abandonar el entorno paisajístico, mira al hombre en su cotidianidad; y esta postura se profundizará en la obra de Héctor Poleo (1918-1989).

Figuración centrada en el drama del hombre y sus circunstancias

Desde fines de los años treinta hasta mediados de los cuarenta, el arte venezolano asiste a la irrupción de una temática de contenido social, realista y politizado. La influencia del muralismo mexicano, ejercida mediante tres de sus más destacados representantes, Rivera, Orozco y Siqueiros, se hizo sentir. Acertadamente opina Juan Calzadilla:

> Pero esta influencia, recibida y asimilada tímidamente por nuestros realistas, no fue suficiente para inclinar la balanza hacia una posición hegemónica; por el contrario, el realismo debió tropezar con una fuerte resistencia tanto por parte de la corriente más conservadora representada por los paisajistas que enseñaban en la Escuela de Artes Plásticas, como por las nuevas generaciones que, estudiando en ese mismo centro, comenzaban a tomar partido por el internacionalismo del arte europeo, planteándose por primera vez el reto de asumir las vanguardias.

El paisaje deja de ser el centro de interés, y el hombre, como protagonista del conflicto social, del drama de la tierra, del dolor de los desposeídos, se convierte en el asunto central de las obras pictóricas. No sólo el campo sino también la ciudad, con los cambios que implica el desarrollo urbano, fueron parte de ese realismo social en que el entorno opera como escenario del relato.

Había la preocupación por dar al arte un papel más comprometido, y esta propuesta plástica, además de convertir la figura humana en el eje compositivo, prefería el tema social o político al papel protagónico que ocupara el paisaje; se enfatizaba lo gestual y se recuperaban temas históricos de contenido político. Esa intencionalidad en los criterios de representación no significó la unanimidad en quienes desarrollaron esta corriente pictórica; por el contrario, cada uno de los artistas interesados en esa vertiente mantuvo su individualidad.

Lejos estaba esta propuesta del peso sostenido que seguía teniendo el paisajismo; sus logros fueron el resultado de unos pocos artistas que descollaron dentro de esa tendencia, más que de la capacidad de generar, como en otros ámbitos de la región, un movimiento consistente.

Los artistas

Representantes característicos del realismo social fueron: Héctor Poleo (1918-1989), Gabriel Bracho (1915-1995), César Rengifo (1915-1980) y Pedro León Castro (1913-). Injusticia social, dureza del trabajo, rechazo a la guerra, fueron temas trabajados por estos artistas, cada uno dentro de su particular modalidad de abordaje y sin que esa temática ocupara la totalidad de su obra.

César Rengifo fue pintor y dramaturgo. Como escritor produjo diversas obras teatrales en las que predomina la temática de contenido social. Como pintor, se formó en tres escenarios: la Academia de Bellas Artes de Caracas, luego Chile y finalmente México (1937-1938), donde, como alumno de la Academia de San Carlos, estudió las técnicas murales, movido especialmente por su interés en la obra de Diego Rivera. Sus pinturas dan cuenta de la situación de los campesinos, de las implicaciones de la migración campo-ciudad, y de la marginalidad suburbana en que esos sectores sociales quedaban sumergidos. El mensaje social es predominante en su obra, de allí los tonos oscuros, sombríos, que simbolizan el drama de los sectores desposeídos. Algunas de sus imágenes caen en un tono panfletario cuando expone los conflictos sociales no resueltos. Su obra *Petróleo* (1949) muestra a un hombre muerto que es llevado en hombros por sus compañeros, y tiene como fondo un paisaje industrial, en abierta y simbólica crítica a las consecuencias de la explotación petrolera. El entorno paisajístico es también protagonista de dramas sociales.

Gabriel Bracho realizó estudios en la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas, para luego trasladarse a Chile (1939-1942). El conocimiento de la obra de David Alfaro Siqueiros incrementó su interés por un arte militante,

políticamente comprometido, y su obra alude de manera explícita a la relación hombre-sociedad, al hombre y sus circunstancias sociales. Sus composiciones expresionistas, matéricas, daban al arte el papel de recurso para la lucha; de ahí la fuerte concepción narrativa de su obra.

En la vertiente del realismo social, la figura de mayor reconocimiento, tanto a nivel local como internacional, fue Héctor Poleo. Realizó sus estudios en la Academia de Bellas Artes y vivió en parte los cambios acaecidos por el paso de la Academia a Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas.

Como otros compatriotas suyos, Poleo se acercó al muralismo mexicano, al que veía como una alternativa latinoamericana frente a las vanguardias europeas. Interesado especialmente en la obra de Diego Rivera, en 1938 ingresó a la Academia de San Carlos; de ahí que su trabajo gire en torno a la figura humana, para la que utiliza una técnica lineal, dibujística, que da una particular solidez al tratamiento de la figura.

En unos pocos años —los últimos de la década de 1930 y los primeros de la década siguiente— se registran sus obras más significativas en torno al hombre y el drama de su existencia. *Los ciegos, Personajes andinos, De la tierra a la tierra* y *Los comisarios*, son algunas de sus pinturas en este periodo. *Los comisarios* (1942) le valió el premio John Boulton en el IV Salón de Arte Venezolano (1943).

Tempranamente el historiador Alfredo Boulton hacía la siguiente valoración de esta obra:

> […] ya estaba testimoniado todo un proceso creativo cargado de significado político, que arrastraba recuerdos muy recientes de nuestros macheteros de entonces y de una realidad nacional que era preciso superar. Las tres figuras que susurraban monosílabos aterradores parecían demasiado cercanas aún a nuestras vidas para no ver en esos hombres, envueltos en terrosas ruanas andinas, recuerdos sombríos de aquel dialogar sobre las más altas colinas de nuestro pueblo.

La historia reciente de Venezuela estaba presente en esos tres personajes, que condensan aspectos significativos del periodo. Los tres hombres están conspirando, y son de los Andes, de donde partían grupos que arrasaban las ciudades del centro del país imponiendo los regímenes *de facto* que gobernaron Venezuela. Pero, por otra parte, los modelos andinos de Poleo buscaban reivindicar su geografía y los tipos físicos de hombres y mujeres que, si bien relegados, ocupaban una tierra que simbolizaba la idea de vitalidad, de esperanza.

Esta etapa de la obra de Poleo da un giro a mediados de los años cuarenta, lo que dificulta cualquier pretensión de etiquetarlo bajo el rótulo excluyente del realismo social. En los años subsiguientes pasó por un acercamiento al surrealismo, luego a una figuración de carácter más lírico, hasta llegar a propuestas que se acercaban a la abstracción informalista.

La primacía de los seres humanos sobre el paisaje y la influencia del muralismo mexicano coincidieron con los cambios sociales y políticos que se operaron en Venezuela después de 1936. Dichos cambios, y la solidaridad con diversos estratos sociales, hicieron que el tratamiento de la figura tuviera una nueva significación; de ahí que diversos artistas usaran la figura humana como el eje de su temática, rompiendo con el peso tradicional del paisajismo de la Escuela de Caracas, y buscando dar al arte un papel social de mayor compromiso con la necesidad del cambio. Pero si bien el movimiento de la pintura social fue una contribución a la variedad de tendencias que aparecieron en el arte venezolano, no logró convertirse en una alternativa de arraigo duradero en el público y en los nuevos artistas.

Bibliografía comentada

Libros

Visiones de conjunto sobre el tema, son publicaciones como: Alfredo Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela*, Juan Calzadilla (ed.), vol. 3, Caracas, Monte Ávila Editores, 1972; *El Arte en Venezuela*, Caracas, Ediciones del Círculo Musical, 1967; Zamudio Bilbao, *Compendio visual de las artes plásticas en Venezuela*, España, 1982; Manuel Hernández S. (coord.), *Diccionario de las artes visuales en Venezuela*, 2 t., Caracas, Monte Ávila Editores, 1982; Juan Carlos Palenzuela, *Arte en Venezuela. 1838-1958*, Caracas, Fundación Banco Industrial, 2001. Para características políticas y sociales del periodo, véase D.F. Maza Zabala, "Historia de medio siglo en Venezuela: 1926-1975", en *América Latina. Historia de medio siglo*, t. I, México, Siglo XXI, 1979.

Para el tema de la vanguardia, reviste especial interés el trabajo de Nelson Osorio T., *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela (antecedentes y documentos)*, Caracas, Biblioteca de la Academia de la Historia, 1985.

En la literatura dedicada al realismo social, véase el catálogo Juan Calzadilla, "El realismo social. La oposición al paisaje tradicional", en *El Museo de Arte Moderno de Mérida Juan Astorga Anta. La colección*, Mérida, Gobierno del

Estado de Mérida/Consejo Nacional de la Cultura (Conac)/Museo de Arte Moderno de Mérida Juan Astorga Anta, 1995.

Artículos de revistas

Con referencia al tema del rol desempeñado por algunos personajes ligados a la vanguardia, véase Nelson Osorio T., "El primer libro de Uslar Pietro y la vanguardia literaria de los años 20", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 9, Lima, 1979; Arturo Uslar Pietro, "Somos", publicado en *Válvula*, enero de 1928.

Para la presencia de Carlos Pellicer en Caracas, véase "A los estudiantes mexicanos", en *El Maestro*, t. I, México, Universidad Nacional, abril de 1921.

Particularidades y cruces

Hablar acerca de los tres espacios analizados de vanguardia, modernidad, y búsqueda y consolidación de elementos de pertenencia, supone el acercamiento a conceptos como crisis de la tradición, abrirse a lo nuevo, generar ruptura; y ese proceso no puede ser visto como un movimiento en el que los artistas se hayan limitado a importar modelos europeos. Por el contrario, el cuestionamiento de la academia y la búsqueda de otros caminos para realizar la obra, llegó impregnado de un fuerte sentido de autoafirmación por el que se propuso otra relación con la realidad.

Las diversas temporalidades en que estos discursos se expusieron en cada una de las tres ciudades analizadas, ponen en evidencia el peso que tiene la situación específica en que se producen. Pretender lecturas estáticas de esos movimientos significaría aceptar que hubo un sistema coherente, uniforme, que agrupaba al conjunto de estas vanguardias; pero justamente el análisis de sus procesos muestra la pluralidad de abordajes. El hecho de formar parte de un rico mundo cultural, llevó a intentar el rescate de valores regionales.

Para los cubanos, la tradición afrocubana, los guajiros y las manifestaciones de arte popular fueron componentes básicos; es decir: los artistas de la isla tomaron conciencia de que si esos mundos culturales, no exentos de "exotismo", eran ajenos a la mirada europea, para ellos eran vehículos que permitirían configurar una ideología integradora, ya que formaban parte efectiva de su mundo cultural.

En Colombia, el indigenismo fue elemento clave para una nueva reflexión estética. Precisar la noción de lo que se buscaba, suponía para los jóvenes artistas romper con viejas ideas que se limitaban a repetir modelos externos. Como afirmara Armando Solano en 1929:

> En América es preciso exaltar tenazmente, echando mano de cuantos factores alcancemos, un nacionalismo continental basado no sólo en complejas razones futuristas, sino en el pasado turbio, aún sin explorar... en la identidad de los viejos mitos... hemos de buscar en lo instintivo de nuestros incoherentes grupos étnicos, cuyas taciturnas unidades sobrevivientes no cuentan con ideas propias ni mucho menos con orientaciones que defiendan el tesoro que ellas representan como tradición. Sólo en tales profundidades hallaremos lo que es nuestro, lo que nos diferencia, es decir, nuestra razón de ser.

La preocupación por no ser simplemente dóciles receptores, suponía ser conscientes de la necesidad de ocupar un lugar. En palabras de Samper: "En la historia y en el tiempo... o somos el producto de las ideas europeas, producto ciego; o nos resolvemos definitivamente a ser nosotros mismos".

En Venezuela, con antecedentes como la figura de Narváez, que se aleja de la visión del paisaje caraqueño de sus antecesores para volcarse a describir con una figuración realista los problemas de hombres y mujeres venezolanos en las postrimerías de la dictadura de Gómez, se abría un espacio para darle otro enfoque al arte. La situación imperante después de 1936, puso al hombre y a su entorno social en primer plano. Destacados artistas se dedicaron a su estudio, y al descubrir a un ser humano atrapado en una sociedad que sentían injusta, encontraron allí un tema significativo para la exploración plástica.

Pese a la especificidad con que se desarrolló, en cada uno de los tres escenarios, la construcción de sus búsquedas, hubo un rasgo ideológico común: la convicción de que no sólo se trataba de romper modelos académicos vistos como lastres del pasado, sino también de buscar nuevas formas de representación que les permitieran indagar en su historia, redescubriéndola.

Las imágenes de ruptura con la tradición surgieron como expresión de la necesidad de crear un contrapunto ideológico, y esa necesidad debía ser expresada en planteamientos revolucionarios. Por eso las nuevas propuestas culturales estimularon el sentido crítico como instrumento para enfrentar la inercia discursiva del conjunto social. Hay expectativa con respecto al nuevo espíritu que estas concepciones de arte implican, ya que un fin del arte es transmitir un mensaje a los jóvenes, separándolos de postulados retrógrados

y anquilosados. A juicio de Marinillo: "El nuevo credo va interesando a todas las minorías, no como moda destinada a una vida breve, ni como nueva manera de agradar al público que paga lo que está a sus precarios alcances comprensivos, sino como concepción nueva de la vida misma en cuanto ésta es sustentáculo de toda obra de honda y durable influencia".

Lo "nuevo" les permitía armar utopías, asumir actitudes mesiánicas respecto del arte como posible motor transformador de la sociedad, a la vez que los ubicaba en un contexto de discusión a veces ambiguo, con algunas similitudes pero a la vez diverso al de las vanguardias europeas. Apropiarse de variables estéticas que venían de esas vanguardias no significaba olvidar su propia historia. La mirada de los artistas se amplió y, al ir más allá de la tradicional relación con Europa, éstos descubrieron la importancia de identificar en la región modelos de referencia significativos. El muralismo mexicano desempeñó en tal sentido un papel protagónico.

Capítulo 3

LOS ATAVÍOS DE LO ANDINO: EL TRAVESTISMO CULTURAL EN EL INDIGENISMO PERUANO

Gustavo Buntinx

En busca de Manco o de Lenin: (La reinvención de América)

"Mexicanización y argentinización" es la fórmula emblemática de polos opuestos pero complementarios, aunque en apariencia antagónicos, con que Antenor Orrego responde a la gran interrogante de época recogida por el título de su artículo publicado en la revista *Amauta* a fines de 1928: "¿Cuál es la cultura que creará América?". Un debate que recorre nuestra geografía cultural en esa década prodigiosa, alternando o confrontando el cosmopolitismo nuevo de las pujantes economías del Río de la Plata, con la exaltación de lo telúrico, de lo nativo y de lo popular, irradiada desde la frontera norte de América Latina.

La reflexión histórica y propuesta teórica que aquí se esboza, pretende hurgar en esas fricciones; o en sus ficciones, que en aquellas décadas de 1910 y 1920 derivaron hacia contrapuntos decisivos para la reinvención utópica formulada como un "redescubrimiento de América" por artículos como el de Waldo Frank que *Amauta* recoge en tres largas entregas. Una proyección continental que se formula desde las experiencias entrecruzadas de la reforma universitaria en Córdoba y la revolución campesina en México; desde el socialismo de Alfredo Palacios y el mesianismo de José Vasconcelos. Y bajo las repercusiones de la creación bolchevique de la Unión Soviética.

Para acceder a la complejidad de esos procesos, este ensayo procura evidenciar ciertas construcciones identitarias generadas en torno al concepto de lo andino, bajo el punto de vista de lo que ha dado en llamarse el horizonte indigenista. Pero más allá de cualquier recuento descriptivo, mi inquietud busca descifrar en una *estructura de lenguaje* específica la ambivalente *estructura de sentimiento* que así se configura. A veces en un sentido literal, son con frecuencia las imágenes —gráficas, fotográficas, pictóricas— las que no sólo plasman, sino además forjan esas identificaciones nuevas procesadas a partir de la contradicción antes que de la afinidad.

Fórmulas que adquieren su expresión paradigmática en cierto tipo de representaciones alegóricas, cuyos elementos se articulan, no en relaciones de

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

identidad sino de *fricción y analogía*. Alianza y lucha de conceptos e iconizaciones donde las ideas de lo nacional y de lo cosmopolita, de lo tradicional y de lo revolucionario, de lo criollo y de lo indígena, coexisten en imágenes dialécticas cuya potencia paradójica está precisamente en la contradicción: lo que en ellas se escenifica no es ya la ficción simbólica de una unidad sin fisuras, sino la alegoría real de una "nacionalidad" hecha de fragmentos ásperamente superpuestos.

Una propuesta interpretativa cuyas dimensiones amplias de aplicación resulta imposible desarrollar en los espacios concedidos a este ensayo. Opto más bien por ejemplificarla con el análisis estructural de ciertos aspectos de la revista *Amauta*, y con algunos estudios de casos personales de elocuencia decisiva. Todo ello articulado, además, al magnetismo telúrico esencial que en las primeras décadas del siglo XX se adjudica al Cusco como literal y metafórico "ombligo del mundo". Y a una identidad que se quiere, al mismo tiempo, nueva y recuperada. Arcaica y por venir.

Al abordar ciertas peculiaridades de esa construcción paradójica, no pretendo imponer una mirada terminante o exhaustiva. Las instancias analizadas se ofrecen, más bien, como calas arqueológicas: indagaciones intensas pero específicas y preliminares para una prospección que enlazará estos retazos a otras urdimbres en una trama mayor.

La imagen textil es deliberada: tras los necesarios planteamientos generales, elaborados aquí desde las sugerencias ofrecidas por ciertas formas y contenidos en *Amauta*, este trabajo personaliza radicalmente sus indagaciones hurgando en las sugerencias inscritas en las cambiantes indumentarias de quienes hacen suya la vestimenta ajena para la afirmación paradójica de una identidad que se (re)inventa en el gesto mismo de afirmarse. Desde el antecedente crucial del pintor Francisco Laso en el siglo XIX, hasta la experiencia de artistas definitorios para el proyecto indigenista en el tránsito hacia la década de 1920, como José Sabogal, pasando por personajes más fluctuantes y diversos, como el escritor Abraham Valdelomar, en quien durante esa misma época asoman las inquietudes por la intervención política directa; inquietudes que fueron luego explotadas con plenitud por Víctor Raúl Haya de la Torre.

Y como puesta en abismo de todo ello, la figura singular de Martín Chambi, quien en tanto sujeto andino (era hijo de campesinos quechuahablantes) invierte esas operaciones al apoderarse de las tecnologías modernas —el proceso fotográfico— para exhibirse a sí mismo, según las circunstancias, trajeado como indígena o como europeo. O mejor, asumiendo ambas condiciones en una compleja actitud que pone a prueba los alcances de aquellas teoriza-

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

ciones según las cuales "lo único que se requiere para ser indigenista es no considerarse indio", al sucinto decir de Natalia Majluf.

Pero la atención —la *tensión*— de tales gestos está aquí puesta no tanto en las ropas, como en *el ropaje*. No una vestidura sino un lucimiento. Un "modo de expresión", un "lenguaje", "el ornato exterior del cuerpo", para decirlo con la Real Academia Española. No las realidades sino *los atavíos de lo andino*, como intentaré explicar más adelante. El travestismo cultural: una apropiación, un empoderamiento. También y al mismo tiempo una revelación de fragilidades.

Aunque por lo general soslayadas, estas prácticas adquieren, desde una perspectiva actual, todos los visos de un síntoma. La manifestación externa, pero reveladora, de la perturbación íntima que recorre a ciertas élites regionales en una sociedad provinciana asediada por el simultáneo avance de las modernizaciones cosmopolitas y las reivindicaciones indígenas. El resultado es esa psicología de la *reversión* que Mirko Lauer ubica en el centro del accionar de los indigenistas: no una vuelta a sus raíces, sino "una presentación de raíces, en buena medida ajenas, como si fueran propias".

Una apropiación, añado, de la que no saldrían indemnes los sujetos letrados de esas operaciones. Tampoco lo indígena que así se objetiva. Ni el orden social que tales gestos desafían y reproducen, a su refractaria manera: hay en este aparente desfile de modas una profunda dimensión política. Y un despliegue fundador de procesos de primera importancia en la sociedad y en la cultura del Perú del siglo XX: la recurrente fantasía libidinal de una modernidad, otra, una *modernidad andina*, en la que la intelectualidad local actúe no como receptora pasiva de impulsos trasnacionales, sino como protagonista de una metabolización crítica, propia, actualizada. La re-producción de la diferencia.

Una pulsión histórica a la que la temperatura de los tiempos daría visos revolucionarios. Es una "tempestad en los Andes" la que el cusqueño Luis E. Valcárcel proclama en 1927, desde el título mismo de un libro culminante que, según su prologuista, José Carlos Mariátegui (gestor de *Amauta* y del marxismo peruano), "tiene algo de evangelio y hasta algo de Apocalipsis". El anuncio y la culminación de un advenimiento que no encuentra, sin embargo, su Mesías. "Quién sabe de qué grupo de labriegos silenciosos de torvos pastores surgirá el Espartaco Andino", claman con elocuencia las exasperadas líneas de Valcárcel: "Quién sabe si ya vive, perdido aún, en el páramo puneño, en los roquedales del Cusco. La dictadura del proletariado indígena busca su Lenin".

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Como lo buscan también los profetas criollos o mestizos de la redención nativa. Esa contradicción racial recorre las franjas más radicales de un indigenismo que, en los primeros años veinte, se desplaza "de la fe en el progreso al mito andino", según la frase con que José Luis Rénique describe las transformaciones sufridas en ese periodo por la intelectualidad cusqueña. Tránsitos precipitados por la desestructuración creciente del orden poscolonial y por las crecientes agitaciones campesinas, que rebasan los espacios e instituciones creados para su contención por el proyecto de Patria Nueva (hasta el nombre era significativo) durante la segunda presidencia de Augusto B. Leguía (1919-1930).

El recorrido de los indigenistas se vería así marcado por el entrecruzamiento de esperanzas y extravíos: "caminante de los yermos andinos, / no conozco la piedra del reposo, / voy del Sur hacia el Oriente / en busca de Manco o de Lenin", recitan también en *Amauta* los versos del arequipeño César Atahualpa Rodríguez, en alusión alterna al mítico fundador del imperio de los incas y al fundador histórico de la Unión Soviética.

La incertidumbre respecto al sujeto revolucionario es el vacío ansioso que cierto indigenismo pretende colmar mediante operaciones ideológicas como la redefinición de lo indio —el *nuevo indio*— en una esencia espiritual, espiritualista, que podía encarnar lo mismo en los intelectuales que en los campesinos; de ahí, tal vez, la fijación icónica en semblanzas indígenas exaltadas mediante fotografías, como la de Miguel Quispe tomada por Chambi. O por medio de cuadros como *El varayok de Chinchero*, pintado por Sabogal, con cuyo análisis cerraré este trabajo; de ahí también la impostación criolla o mestiza de esa identidad nativa mediante la apropiación de una indumentaria que no oculta su condición escenográfica de atavío. Construcciones de sentimientos, más que de sentidos, donde la afinidad es marcada no por conciliación sino por contrapunto.

Analogía y fricción (*Amauta*)

Tal vez la articulación mayor —sin duda la más sistemática— de esa estructura paradójica es la que se expresa en el diseño y concepción de la aludida revista *Amauta*, creada por Mariátegui en 1926 y desaparecida al poco tiempo de su muerte (1930). Aunque se edita en una ciudad entonces periférica como Lima, la impresionante red de distribución y corresponsalías de esta crucial publicación de avanzada, le permite configurar un mapa propio de intercam-

bios culturales que incorpora la provincia a la discusión capitalina, y al Perú a la experiencia revolucionaria continental.

Como resultado, Mariátegui logra configurar una peculiar propuesta de vanguardia, donde lo moderno y lo popular y lo andino se fusionan y friccionan. El propio nombre de la publicación resulta significativo en ese sentido. Se trata de un término quechua originalmente alusivo a los sabios de la monarquía incaica, y luego rescatado como referencia a toda persona de conocimientos profundos, comprometida con el progreso y la identidad de los peruanos. En los años veinte, la intelectualidad raigal de esa figura adquiere visos revolucionarios, insólitamente contemporáneos.

Un dato crucial es que Mariátegui finalmente optara por el apelativo andino de *Amauta*, tras haber concebido provisionalmente la revista con el nombre cosmopolita de *Vanguardia*, nombre que utilizó en 1924 para anunciar una nonata "revista semanal de renovación ideológica, voz de los nuevos tiempos". Más significativo aún es que, al explicar este cambio en su editorial de presentación (1926), José Carlos pasara de las obvias referencias históricas y esencialistas a una construcción prospectiva: "No se mire […] a la acepción estricta de la palabra. El título no traduce sino nuestra adhesión a la Raza, no refleja sino nuestro homenaje al Incaísmo. Pero específicamente la palabra 'Amauta' adquiere con esta revista una nueva acepción. *La vamos a crear otra vez*".

Una creación ardua. Y compartida. La sugerencia para la mutación de nombre provino de José Sabogal, figura central del indigenismo pictórico, a quien Mariátegui no vaciló en calificar de "valor-signo" en el sexto número de la revista. Este "primer pintor peruano" supo además darle recia y vigorosa imagen al apelativo de *Amauta*, elaborando los íconos distintivos de la publicación: las semblanzas emblemáticas del intelectual y del sembrador incaicos. El artista intervino también en algunos aspectos de la diagramación, decidida siempre por el propio Mariátegui.

Un diseño peculiar que traduce la superposición lingüística de las palabras *Amauta* y *Vanguardia* a una recurrente yuxtaposición icónica. Una confrontación de imágenes —y entre imágenes y textos— donde se desafía la definición misma de lo contemporáneo, ya que asocia por contigüidad las ideas de lo local y lo cosmopolita, lo ancestral y lo renovador, bajo un compartido horizonte revolucionario —cultural y político. Con un rango, además, de referencias externas que privilegia el impacto de las transformaciones sociales y artísticas surgidas de los procesos transformativos en Europa y la Unión Soviética, en la Argentina incluso, pero sobre todo en la Revolución mexicana.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Hay en las páginas de *Amauta* una elocuente discusión continua de los distintos giros de esta última, así como una amplia reproducción de sus conceptos e íconos. Textos de y sobre el Dr. Atl y José Vasconcelos, verbigracia, encuentran acogida generosa en la publicación. También el "Segundo Manifiesto Treintatreintista". Y noticias y polémicas sobre las distintas manifestaciones plásticas surgidas de ese proceso, desde el muralismo hasta las escuelas de pintura al aire libre. Diego Rivera, por cierto, es el artista latinoamericano de mayor presencia en la revista, por razones que deliberadamente desplazan lo estético hacia lo político; en 1927, *Amauta* lo definió como "el pintor de una clase universal en marcha incontenible hacia la sociedad comunista".

La sociedad sin clases: la atención a los desarrollos culturales está aquí puesta tanto en su vertiente popular como en la erudita, con especial interés en los entrecruzamientos de ambas prácticas. También en los de la vanguardia artística y la política: una excepcional carátula de la revista (generalmente ilustrada con motivos andinos) se señala, en junio de 1929, por reproducir el retrato que Rivera hizo de José Guadalupe Rodríguez, líder agrarista fusilado por tropas del gobierno ese mismo año. Y en un número anterior (mayo de 1927), el artículo antiimperialista "Ellos y nosotros" —de Ricardo Martínez de la Torre— es ilustrado por otro dibujo del pintor con la semblanza de "el campesino revolucionario" (Emiliano Zapata).

Por cierto, al menos el primero de esos diseños fue también publicado en México por la militante revista *Machete*, lo que sugiere relaciones e intercambios que sería interesante explorar. Pero lo decisivo ahora para nuestra investigación es el elemento alegórico en todas aquellas construcciones de sentido. Si bien esta estrategia discursiva esporádicamente se explicita en los textos de la revista, es en realidad su diagramación y despliegue gráfico —su *efecto de diseño*— lo que cristaliza y le da incisivo impacto a la propuesta. Por ejemplo, en el número 4 (diciembre de 1926), el artículo "Nuestro frente intelectual" —un manifiesto político tanto como cultural de Víctor Raúl Haya de la Torre— empieza sin ilustraciones y a toda página, pero termina con las reproducciones pictóricas relacionadas con la "biografía sumaria" de Rivera. El número 6 (febrero de 1927) publica la fotografía en que Rivera y Haya de la Torre aparecen abrazados —no sin definir al político peruano como el "fundador de la Fiesta de la Planta" (un encuentro anual de obreros e intelectuales revolucionarios)—, con el correlato textual "Polirritmo de la mujer vegetal", el poema vanguardista que Juan Parra del Riego le dedica a Blanca Luz Brum (quien, tras la muerte del escritor, mantuvo amores con el también muralista David Alfaro Siqueiros).

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

No es ésta una estrategia de ilustración sino de *fricción*, una tensión impuesta a las políticas del significado desde las poéticas del significante (por decirlo en términos caros a la crítica posmoderna). Una fórmula con frecuencia potenciada por la disparidad de procedencias y ubicaciones autorales en cada aporte. Como cuando (número 20, enero de 1929) al "Poema surrealista del elefante y del canto", del puneño Carlos Oquendo de Amat ("los aviadores aman las ciudades encendidas como flores"), se le anexa la romántica interpretación de una tradicional calle de la población andina de Jujuy (Argentina), a cargo del porteño Adolfo Montero. O cuando (número 17, septiembre de 1928) los versos experimentales del "Cinema de los sentidos puros", del limeño Enrique Peña Barrenechea ("victrola tísica en esputo dolorido de Grieg"), se rozan con sistemas aparentemente opuestos de representación: las severas imágenes de indígenas contemporáneas (incluido el retrato de una "teotihuacana"), realizadas por el guatemalteco-mexicano Carlos Mérida; la semblanza cubista del arequipeño cosmopolita Alberto Hidalgo, pintada en Buenos Aires por el platense Emilio Pettoruti; y uno de los líricos dibujos (*Sueño*) de inspiración prehispánica, firmados por el peruano Juan Devéscovi en 1927, en París.

En el número 18 (octubre de 1928), otras composiciones de Devéscovi —ahora geometrizantes— se encuentan yuxtapuestas a la tradicional imagen de una casa serrana ("Patio viejo") realizada por el cordobés itinerante José Malanca, como anexo gráfico al artículo "Los nuevos indios de América". El texto corresponde a Roberto Latorre, director en el Cusco de la revista que le da al nombre de esa ciudad ásperas connotaciones ancestrales: *Kosko*. Es él quien argumenta la encarnación y apropiación mestizas del espíritu nativo a partir de proyectos artísticos como los de Malanca (a quien se refiere por su segundo nombre Américo). Una metamorfosis que desplaza a los propios indígenas: "El indio de la antigua raza americana, no es pues el personero de la nueva raza de América. El neoindio no es ningún Huamán o Kespe, sino un Ricardo Rojas, un José Vasconcelos", concluye en alusión al autor argentino de *Eurindia* y al mexicano de *La raza cósmica*.

Posiciones extremas que *Amauta* no necesariamente comparte: son, por el contrario, varias las ocasiones en que acoge el testimonio —político y artístico— de los propios indígenas, o las reflexiones sobre esas experiencias. Por ejemplo, en el número 12 (febrero de 1928) viene un reportaje de Gabriel Collazos sobre Inocencio Mamani, indio quechua que escribe y presenta obras de teatro en la zona de Puno (también en Arequipa), alentado por el grupo vanguardista Orkopata de esa ciudad altiplánica. Pero ello no impide a la re-

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

vista dar cabida a postulados como los de Latorre, por su voluntad de tensionar al límite las connotaciones revolucionarias posibles de toda revaloración de lo autóctono y/o lo propio.

Incluso algunas vinculadas a las iniciativas oficiales del gobierno de Leguía, como los "frisos incaicos" que Sabogal pinta para el pabellón peruano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla y la revista divulga en su número 22 (abril de 1929). O la llamada Huaca Incaica, concebida por el mismo artista para el Parque de la Reserva de Lima. Importante para mi argumentación es que las fotografías de esta "casita estilo Yunka" sean reproducidas en el número 23 de *Amauta* (mayo de 1929) junto a una toma del edificio modernista —obra del italiano Alberto Sartoris— destinado a las comunidades artesanas de Turín. Y que en el siguiente número (junio de 1929), los impresionantes edificios soviéticos de Erich Mendelsohn se impriman al lado de la poesía de reivindicaciones campesinas "Parábolas del Ande", del cajamarquino Nazario Chávez Aliaga. Con el gráfico punto final del cuadro *El carpintero*, resuelto mediante formas geometrizantes por el mexicano Gabriel Fernández Ledesma.

En las siguientes páginas, el orden de tales fricciones se invierte cuando un artículo de Sartoris sobre la arquitectura internacional aparece acompañado no sólo de sus propios diseños funcionalistas para casas obreras europeas, sino también por estilizaciones geométricas de ruinas prehispánicas. Éstas llevan la firma del jujeño Guillermo Buitrago, a quien en otra revista (*Cunan*) Gamaliel Churata consideraría "frente a todo el arte argentino […] el primer pintor indoamericano", en parte debido a que "Jujuy ya pertenece a la naturaleza andina y pertenece al tenor sicológico del altiplano".

La radicalidad de tales contrastes amerita para la propia *Amauta* la explicación implícita en un segundo artículo de Latorre, donde se reivindica a Buitrago como otro "nuevo indio", y a sus dibujos como una conciliación de lo pasado y lo presente en los pueblos aymara y quechua. Síntesis proyectada hacia un futuro renovador, antes que hacia una nostalgia arqueológica. Tales estilizaciones, se argumenta, "no sólo no copian motivos remotos, cuyos estados de alma nos son inexplicables y cuya apariencia resultaría exótica; trasuntan momentos de la vida actual, en el paisaje de ahora, así con sus elementos pretéritos y nuevos, utilizando, en cuanto sea posible, la técnica, las líneas del arte antiguo de estas latitudes". El resultado, concluye el autor, "abre la clave del verdadero sentido que debe seguir el arte de América". Un sentido paradójico cuyas ambivalencias implícitas *Amauta* revela y exalta mediante los contrapuntos de su diseño.

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

El antecedente alegórico (Francisco Laso)

Los ejemplos pueden multiplicarse. Sin embargo, lo que aquí importa es analizar la *estructura de lenguaje* que manifiesta la *estructura de sentimiento*, tan poderosamente actuante en el *ethos* revolucionario de esa decisiva década de 1920. Un imperativo de época que pone en tensión los mecanismos retóricos del símbolo y de la alegoría. Atención a la clave etimológica de las figuras escogidas para definir estos procedimientos. Allí donde el símbolo (del griego *sumballein* = juntar, reunir) pretende borrar toda señal interna de discrepancia o ruptura, la alegoría exalta estas últimas, fiel al sentido de las palabras también griegas que le dan nombre: "decir lo otro" (*allos* = otro + *agoreuei* = decir). El otro reprimido tras la precariedad creciente de las grandes narraciones decimonónicas sobre la nación y la cultura.

Por ejemplo, aquellas que pretendieron erigir esa unidad aparente sobre el soslayamiento de cuerpos e identidades disonantes. "Si hay dos naciones en el mundo que estén llamadas a estrechar íntimamente sus relaciones por interés recíproco", escribe en *La Revista de Lima* (1860) el intelectual peruano José Antonio de Lavalle, "ésas son el Imperio Francés y la República del Perú. *Pobladas ambas naciones principalmente por la raza latina* y profesando idéntica religión, lazos los más fuertes que unen a los hombres…". (Las cursivas son mías.)

Lavalle continúa su insólita argumentación en el mismo tono: "El carácter expansivo y amable del francés, se acuerda bien con el del peruano: la lengua de Corneille es el idioma de todo aquel que ha recibido una mediana educacion: la frecuente comunicación con Europa, hace que gran parte de nuestra juventud haya residido mas o menos tiempo en Francia y conserve los más gratos recuerdos de ese tan bello y hospitalario país". Se borra así, literalmente de un plumazo, a las vastas mayorías del país, no tan "oscuras" como oscurecidas: es su propia condición peruana —y humana— la que intenta negarse.

En la misma época, sin embargo, y en la misma *Revista de Lima*, un amigo cercano de Lavalle, el artista Francisco Laso, publicaría posiciones abiertamente discrepantes que encuentran su expresión más densa en cuadros como *El habitante de las cordilleras* (1855, mal llamado *El indio alfarero*). Una tela que conviene describir con cuidado, por configurarse en ella un antecedente importante para la sensibilidad de las imágenes posteriores que son el tema principal de este ensayo.

En efecto, en ese cuadro la representación está construida mediante un juego de aparentes incongruencias: el espacio, impreciso y abstracto, escapa a cualquier tentación pintoresca; las facciones del retratado son más bien

criollas (o en todo caso mestizas), pero el atuendo corresponde al de los indígenas surandinos de la época; la vasija que porta no es una pieza contemporánea sino prehispánica. Estamos ante una imagen compuesta, una representación cifrada de clara intención alegórica.

Lo subraya el hecho que el huaco escogido sea la clásica representación mochica de un guerrero cautivo, en abierta referencia a la condición oprimida de los indígenas. Así lo sostiene en 1967 Francisco Stastny, quien hace notar la presencia del mismo ceramio en otro significativo cuadro de Laso, la *Pascana en la cordillera*, generalmente fechado en 1851. Podemos señalar lo mismo en una segunda *Pascana*, e incluso en aquella tercera donde el huaco queda poéticamente sugerido por la configuración lograda con la posición de las manos de uno de los personajes.

Tal reiteración acentúa la carga significativa invertida en ese elemento. Sobre todo si se toma en cuenta la preocupación del artista por mostrar siempre señales de deterioro en el huaco, aunque eso implique modificar la ubicación del daño según la posición en que se encuentra representada: nótese que en ambas "pascanas" falta una porción del tocado sobre la cabeza del prisionero, prenda que aparece completa en el *Habitante* (quizá para reforzar la relación entre el huaco y el rostro). En cambio, la rodilla derecha del ceramio exhibe un ligero desprendimiento.

Es casi como si Laso quisiera remarcar que no se trata de una vasija nueva y contemporánea, sino de una ruina: el resto testimonial de un pasado grandioso que se actualiza simbólicamente en las manos del habitante moderno de la cordillera. El huaco, pues, es aquí un símbolo ambivalente del indígena surandino: la evidencia de la espléndida tradición cultural a la que pertenece —y por lo tanto su reclamo de dignidad— es también el signo de su opresión presente. Un detalle decisivo: el cautivo carece de sexo, contra lo acostumbrado en este tipo de huacos. ¿Una nueva mutilación, más sutil y desplazada? Podría pensarse que el pintor decidió suprimir una presencia ofensiva, motivado por el pudor y el decoro. Pero hay razones para entender (he publicado un ensayo largo al respecto) que más bien existe aquí un interés deliberado por vincular el tema de la castración al de la situación de los indígenas y del país.

Una cultura emasculada. Paradójicamente, sin embargo, esa mutilación adquiere un sentido fecundante al potenciar las connotaciones uterinas de la vasija en su ubicación estratégica sobre el vientre del personaje. Aunque probablemente inconsciente, quizá sea este rasgo de ambivalencia sexual lo que secretamente anima —y potencia— todos los demás órdenes de ambivalencia

en sus pinturas. Como la apariencia criolla del *Habitante de las cordilleras* y de otros personajes con que se relaciona: es sabido que el artista hizo fotografiar a sus amigos y modelos en atuendo indígena, y existe un documento de él que lo confirma. A veces se ha querido ver un autorretrato en el cuadro que nos ocupa. Sin entrar ahora a tallar en esa discusión complicada, es evidente que en trabajos como éste, el artista proyecta una crisis de identidad personal sobre los fragmentos dislocados de la escindida cultura peruana. Allí donde algunos criollos borran la imagen del indio al configurarla como la de un *otro* absoluto, Laso procura integrar esa diferencia a un cuerpo recompuesto. El cuerpo simbólico de la nación, ciertamente, pero también el cuerpo carnal y propio, el cuerpo *deseante*.

La inscripción indigenista (José Sabogal)

Se trataba de articular una idea de nación como texto cultural más allá de los límites de su época, tanto más estrechos por reafirmarse sobre presupuestos raciales, cuando no abiertamente racistas. Sobre ese vacío —desde él— se erige la pintura de Laso, que expresa dicha vacuidad por medio de sus propias crisis y silencios. La situación en el nuevo siglo sería muy distinta, pero no menos tortuosa.

El tema es decisivo para una discusión académica que desde su primer planteamiento ha enfatizado lo finalmente insalvable de la brecha que separa a indigenistas de indígenas, la irreversible exterioridad del indigenismo ante los sujetos sobre los que habla y de cuya habla e imagen se apropia. Así supo establecerlo Mariátegui durante los años veinte, y desde entonces se ha reiterado en cada estudio importante sobre el tema, hasta convertirse en elemento principal de análisis y especulación en significativos trabajos recientes.

Lo que vincula a la mayor parte de esos trabajos es el énfasis puesto en un elemento distintivo de ansiedad criolla y mestiza que asoma tras la identidad —nueva pero ancestral— tan estentóreamente proclamada. El indigenismo, explica Natalia Majluf, "no es ni una simple exaltación de lo local ni un simple exotismo. Es más bien un autoctonismo cargado de angustias". La subjetivación dramática de un dramático cambio de época: aun antes de la Primera Guerra Mundial, despertares revolucionarios y nacionalistas en distintas partes del mundo coinciden en el Perú con la modernización desestructurante de las economías regionales. Y con un nuevo ciclo de rebeliones indígenas, que traumáticamente refuerzan el sentimiento de culpa por el fracaso

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

del proyecto criollo de país, lo que que suele ser resumido como la resaca de la guerra con Chile.

Identidades en trance, identidades en tránsito: la figura cultural por excelencia del indigenismo es la del desplazamiento. También la del viaje, incluso la del viaje iniciático. Hacia el interior telúrico de la patria y hacia los exteriores que la reafirman o contrastan. Sabogal sale en su adolescencia de Cajabamba, el remoto poblado serrano donde había nacido en 1888, para llegar con el tiempo a Italia y España; más adelante se traslada a la Argentina, donde también realiza estudios artísticos en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Allí se mueve entre Buenos Aires y las provincias andinas del noroeste de ese país, donde se relaciona con una incipiente tradición nativista (Jorge Bermúdez y otros) que él convierte luego en programa de reivindicación nacionalista, cuando a fines de 1918 retorna al Perú vía Bolivia, con una crucial estadía de varios meses en el Cusco. La vocación vanguardista de la escuela que él entonces inicia, se refuerza tras otro prolongado viaje que, en 1923, le permite vivir y exponer en México, donde se relaciona con el muralismo incipiente en tanto obras suyas eran adquiridas por el entonces Museo de Guadalajara. Una segunda estadía en 1942 —después de atravesar Estados Unidos como invitado oficial— consolida su interés por las llamadas artes populares, lo mismo que refuerza los desarrollos principales de su obra escrita y pictórica durante la etapa final de una vida que termina en 1956. Durante esas casi cuatro décadas de madurez en el Perú, no dejó además de recorrer los interiores del país que procuraba expresar.

Este deambular es significativo. Surgidos por lo general de las pequeñas burguesías del interior, los indigenistas enfrentan mediante mecanismos de desarraigo fáctico y reinscripción simbólica, el quiebre de las sociedades tradicionales andinas, anunciado desde fines del siglo XIX por la República aristocrática y llevado a una culminación distinta durante los años veinte bajo la ya mencionada Patria Nueva. Así pues, estos deambulajes agudizan el espíritu inconforme de intelectuales y profesionales de la capital, o reclaman desde el margen provinciano un sentido y un lugar que excede con mucho la representatividad de su comunidad cultural más inmediata. Esa crisis genera entre las colectividades criollas una sobredemanda de identidad que con frecuencia la imagen del indio (pero no sólo la de él) es obligada a colmar mediante estilizaciones y dramatizaciones extremas: (des)figuración acorde con una estructura nueva de sentimientos marcada a fuego por la contradicción. “Algunos de los indigenistas más conspicuos”, precisa Nelson Manrique, “siendo exteriores a la sociedad india, formaban con ella parte de un complejo social

y cultural mayor —la constelación gamonal—, integrando el bloque de poder local que oprimía y explotaba al indio".

Asumir esa complejidad implica una transformación ideológica de primer orden. Mediante ella, los indigenismos (el plural se impone) intentan responder desde la cultura y sus políticas de representación nativa a los bruscos trastrocamientos —físicos, económicos, psicológicos— convulsamente experimentados por amplios sectores medios de procedencia provinciana.

Tiempos de dificultad y expectativa que tal vez sólo el indigenismo, ampliamente comprendido, pudo expresar en (casi) todas sus torsiones. Para así percibirlo, es necesario recuperar la perspectiva histórica asumiendo un concepto ampliado de esa tendencia: no como movimiento estricto sino como clima de época. Un horizonte de promesas y contradicciones en el que las marcas de lo gestual priman sobre cualquier coherencia sostenida; de ahí la desconcertante diversidad de lo mucho que pretende reunirse —o excluirse— bajo categoría tan incierta.

Al menos en lo que a lo visual se refiere, tal vez sea mejor hablar de *inscripciones indigenistas*, antes que de un programa articulado o de una sola y precisa doctrina. No una identidad artística única y fija para siempre, sino una secuencia de actos —volitivos o impuestos— que en cada instancia redefinen la relación siempre cambiante con lo indígena como categoría en permanente construcción (criolla).

La ambivalencia de los resultados se vuelve a veces evidente en la obra de un mismo artista. El jaujino Ernesto Bonilla del Valle, por ejemplo, quien con igual facilidad y en los mismos años veinte podía ensayar tanto la semblanza mesiánica de un severo perfil indígena contemplando el nuevo amanecer andino, como el pastiche *kitsch* de una desvestida ñusta (princesa incaica) que ofrece voluptuosamente sus nalgas frente a un oscuro pórtico trapezoidal: una mención "decadente" a la *Venus del espejo* de Velázquez, acaso vinculable también a la consagración argentina de exotismos sensuales, como los que en 1924 le otorgan el primer premio del Salón Nacional de Bellas Artes al nativismo inverosímil de los ropajes y ceramios andinos reunidos en torno al azulado cuerpo de *La chola desnuda*.

Es de notar que el cuadro era del rosarino Alfredo Guido, quien ese mismo año ilustra *Eurindia*, el ya mencionado libro de Ricardo Rojas, un "ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas" que alcanzaría repercusiones continentales. En Buenos Aires al igual que en Lima, la circunstancia decisiva no se da en la imagen sino en su inserción del momento. El contexto hace al texto, y lo que entonces define el sentido de las

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

obras de Bonilla es el gesto inscriptor de Mariátegui, quien publica su primer dibujo en el número 5 de *Amauta* —acompañando un alegato de Gamaliel Churata contra el gamonalismo— y archiva para siempre el segundo (*La Ñusta* se encuentra aún hoy entre los materiales descartados de la revista).

Por cierto, en el número anterior (diciembre de 1926) se publica un incitante escorzo de europeas nalgas femeninas recitando también la poesía corporal de Velázquez. Pero allí se ofrece como ilustración de los argumentos maniqueos del húngaro Bela Uitz, en su defensa del "arte proletario" contra el "nihilismo" del "arte pequeño-burgués": "He ahí las grandes perspectivas de tal arte", exclama el pintor comunista, "he ahí su horizonte ideal". Sin embargo, el violento sarcasmo de ese comentario se ve atenuado, revertido incluso, por el despliegue gráfico que hace rimar la imagen zaherida con el dibujo delicado de una vicuña, acaso obra de Sabogal.

Pero el elemento casi de humor en esta nueva analogía y fricción, no puede diluir la emoción, por lo general dramática, que acompaña los complicados juegos de identidad que sumergen a una generación y una época en los desplazamientos de su ansiedad revolucionaria. "¿Por qué siendo [criollos o] mestizos hablaron de los indios; siendo urbanos y citadinos, del campo y los campesinos; siendo miembros de las élites provincianas, del 'bajo pueblo quechua o aimara'; deseando conquistar Lima, del interior del país? […] ¿Por qué estos hombres no hablaron directamente de sí mismos o, más bien, de los problemas e intereses del grupo étnico y social que era el suyo? ¿Por qué hablaron de 'los otros'?".

La respuesta profunda a esas incisivas preguntas de Carlos Franco sobre los indigenistas, es también la más evidente: al hablar de "los otros", ellos en realidad hablaban —proyectivamente— de y por sí mismos. Es decir, de una nueva y compleja identidad criolla, modernamente construida mediante sucesivos procesos de identificación con una peruanidad que se volvió parte esencial de la tierra y sus habitantes, de lo telúrico y lo nativo. Una mistificada idea de autoctonía a la que los indigenistas podían sentirse privilegiadamente incorporados por afinidad espiritual, cuando no racial y geográfica, pero (casi) siempre desde una irreversible distancia: ese cúmulo de relaciones afectivas de admiración y respeto hacia culturas que se quieren y se sienten propias pero se saben *otras*.

Un proceso tortuoso donde lo que finalmente queda en evidencia es la inseguridad sentida en relación con las anteriores claves de identificación criolla más inmediatas. También frente a un contexto económico y cultural donde es cada vez más dudosa una inserción social precisa. Sabogal y sus

seguidores proyectan así su identidad en crisis sobre una idea de lo autóctono que se transfigura o, más bien, a la que crean a su angustiada imagen y semejanza.

En la escuela que ellos fundan, la imagen nativa deviene en figura retórica para una subjetividad que se extrema. El resultado es una estilización expresiva, expresionista incluso, tan sentida en sus orígenes como, andando el tiempo, frágil. Los años que siguen a la muerte de Mariátegui, en 1930, harían demasiado evidente la crisis del proyecto de transformaciones en que el indigenismo cifraba la promesa de su realización histórica. Vaciadas de ese contenido de esperanza, las formas plásticas fueron progresivamente consumidas por su autocontemplación pintoresca.

Pero ese riesgo estaba ya tácitamente inscrito en los contradictorios orígenes de una propuesta desde el principio concebida como un registro de la peruanidad entera: en el número 16 de *Amauta* (julio de 1928), uno de los muy pocos cuadros de Sabogal con elementos de clara denuncia social —*Los pongos*— se reproduce a la vuelta de las *Tapiceras del Mantaro*, cuya reivindicación cultural de lo andino, sin embargo, se coloca al costado de una joven criolla de cruz y mantilla (*Pepa*). Y en la misma página, los recios indígenas cusqueños de la *Procesión de Taitacha*. *Temblores* se ven acompañados por una *Negra devota* típicamente limeña.

Es pertinente aquí recordar que si bien al principio Sabogal rechazó el calificativo de "indigenista", considerándolo un "mote racista", al cabo optó por asumirlo en su más amplia acepción semántica: lo indígena no como lo indio, sino como todo lo propio del país, en toda su diversidad. "Sí, somos indigenistas en el justo sentido de la palabra", proclamó en 1943 al ser forzado a renunciar a la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), "y más aún, indigenistas culturales, pues buscamos nuestra identidad integral con nuestro suelo, su humanidad y nuestro tiempo".

Así pues, no hay lugar para la casualidad en los despliegues gráficos descritos: como viene dicho, era Mariátegui quien determinaba el diseño de la revista, en coordinación con el propio Sabogal. Las relaciones de fricción y analogía planteadas en el anterior montaje de imágenes, encuentran su culminación en febrero de 1927 al yuxtaponerse en otro número —y en la misma página— los retratos del serrano *Varayok de Chinchero* (también conocido como *Varayok de Chincheros*) y del escritor costeño Juan José Lora: a las diferencias patentes entre las identidades así reunidas —nótese lo distinto del atuendo, del encuadre y de los fondos, de la nominación misma— se les superpone la intencionalidad gráficamente evidenciada del mayúsculo esfuerzo

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

pictórico que virtualmente iguala las posturas y las miradas bajo un mismo aliento. Vanguardista: contra las apariencias, hay en esta imagen paradigmática del alcalde indígena una soterrada carga —poética y política— que la deslinda ante cualquier fácil interpretación folklórica, como intentaré demostrar luego. Y no necesita demostración la biografía de Lora, tensionada por bohemias y militancias que lo llevan del dadaísmo y los caligramas (dos de ellos transcritos tras las reproducciones comentadas) a las conspiraciones y las cárceles en que finalmente sucumbió la rebeldía generacional de los años veinte.

Es precisamente el agotamiento, la derrota de ese *ethos*, lo que vuelve ahora extrañas y retóricas tales analogías. Después de analizar otro grupo de imágenes, Lauer habla de la búsqueda e imposición de una "unidad de gesto del rostro peruano" como parte esencial del proyecto indigenista: "En los cuadros de Sabogal", señala, "todas las clases rondan un gesto forzadamente similar, una caricatura involuntaria". Como resultado, "todos aparecen algo tensos, esperando lo que finalmente Sabogal no pudo darles: un sentido individual y social que los trascendiera. Los indigenistas pusieron así en evidencia las limitaciones de la forma peruana, y pagaron el precio de buscarla desde una perspectiva limeña".

Pero tal vez ninguna otra era posible para tan dudosa empresa. La inexistencia del Perú como comunidad plenamente imaginada, impondría a la larga el recurso a la distorsión homogeneizante de cualquier proyecto nacionalista; de ahí también el otro recurso final a cierta exacerbada noción del mestizo, acaso vinculable a las teorías del *telurismo sincretizante* esgrimidas por José Uriel García y otros autores en libros como *El nuevo indio* (1930): la esperanza de una nueva identidad andina surgida más allá de las etnias, desde la emoción telúrica del paisaje y de la tradición así hipostasiada.

Puesta en abismo (Martín Chambi)

La comprensión profunda de estos procesos implica comparaciones adicionales que aquí sólo podrán ser insinuadas. Particularmente en el caso cusqueño, donde la solidez del prestigio incaico y otros factores permitieron la cristalización fugaz de una plena vanguardia indigenista. Tal como Deborah Poole ha convincentemente argumentado, la necesidad de una grandeza propia enfrentada al centralismo limeño, lleva a los intelectuales de la región a articular los impulsos cosmopolitas provenientes de ciudades como Buenos Aires con la idea mistificada de un pasado prehispánico, que ideológicamente se prolonga

en las actuales poblaciones nativas. Y en una naturaleza imantada cuyas vibraciones telúricas supuestamente sólo los indigenistas podían percibir y expresar. Raza, tierra y genio crearían así una nueva comunidad de sentidos, a través de una comunidad de sentimientos primordiales modernamente expresados.

Fotografías excepcionales del indio Martín Chambi y del criollo Juan Manuel Figueroa Aznar expresan momentos diversos —en cierto punto opuestos— de ese élan. Como aquella en que Figueroa describe el esparcimiento campestre de un grupo de "bohemios" citadinos en las afueras del Cusco a mediados de los años diez. La imagen ubica en un acuclillado primer plano al servidor nativo, muy tradicionalmente ataviado, quien mira a la cámara para la que posa el gesto solícito con que escancia bebidas desde la sugestiva abertura de un cántaro de cerámica. Por encima y detrás de él, un nutrido grupo de músicos y amigos exhiben sus rigurosas tenidas occidentales sobre las escalinatas de lo que significativamente se suele denominar "el trono del Inca" en la fortaleza y templo de Sacsayhuaman. Varios pulsan instrumentos, alguno esgrime un rifle, mientras más atrás asoman probables campesinos. Al fondo, las altas cordilleras desdibujan sus perfiles en un horizonte de luminosidades por alcanzar.

Tan cuidada composición es sin duda programática, como termina de demostrar la relación buscada entre la figura nativa y otra muy similar que Figueroa retrata risueña y solitaria en una de las fotografías de estudio ofrecidas al mercado turístico como repertorio de tipos indígenas. Sin perder sus jerarquías internas, en la primera fotografía todas las sangres andinas encuentran su corporativo lugar en una alegre comunión lo mismo con la naturaleza que con el pasado de grandezas por recuperar bajo un signo renovado y moderno. Incluso mediante una insinuación de violencia.

Es instructivo el contraste entre este despliegue de imágenes indigenistas y aquellas otras realizadas en el mismo contexto, con la misma técnica y durante los mismos años, por el indígena Martín Chambi (1891-1973). Un inevitable primer ejemplo es el impresionante retrato, publicado en 1925, de Juan de la Cruz Sihuana (mal conocido como "el gigante de Paruro"); es una foto que confiere una extraña prestancia a su figura andrajosa pero erguida. Como un monumento incaico derruido, y sin embargo vivo, cuya dignidad resalta en otra placa de Chambi donde el indígena impone amigablemente su brazo a un asistente del fotógrafo —Víctor Mendívil—, que viste con especial elegancia para efectos de mayor contraste.

Este detalle último es crucial: hay una diferencia que se afirma incluso en el gesto empático de contenida admiración del mestizo moderno ante el

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

exponente ancestral de la raza. Pero es una diferencia muy distinta a la que, por ejemplo, se expresa en la actitud conmiserativa y casi imperceptiblemente risueña del fraile franciscano Tarsicio Mori en una fotografía tomada en Cajamarca durante la misma época y que lo muestra con la mano derecha colocada, en gesto paternalista, sobre el hombro de un enano indígena. La inversión es total y pone demasiado, pedagógicamente en escena, lo conservador y "provinciano" del medio cultural de esa otra ciudad serrana, ubicada al extremo opuesto del país, en comparación con la complejidad y el sorprendente cosmopolitismo de las ciudades del sur andino.

Su revolucionaria vocación de encuentro con el *otro*. Como lo sugiere aquella fotografía de Chambi (*El hermano cura* [¿1933?]) que también muestra a un monje franciscano con los indígenas junto a los que posa, sólo que ahora en una relación de igualdad estricta, a tal punto que insinúa la posibilidad de que el trato de hermano al que alude el título atribuido a la imagen se refiera a un vínculo sanguíneo y no a una convención eclesiástica. La empatía entre los retratados pareciera alcanzar incluso al propio retratista, lo que da un tenor particular al efecto de contraste entre el telón de fondo, con sus pretensiones provincianas de elegancia europea, y los ropajes diversos pero similarmente rústicos del religioso y de los campesinos que lo acompañan. Tras esa confrontación de telas —vestidas o colgadas— asoma una complejidad de sentidos de la que no hay ningún atisbo en la fotografía de Cajamarca, cuya inmediatez de propósito la libera incluso de la necesidad de una escenografía.

Esta última es en cambio crucial para el interés dramático —social y teatral— en la fotografía de Chambi. De especial relevancia aquí es el uso indistinto que Chambi hace de esa cortina para sus fotografías de estudio, sin discriminar la ubicación racial o económica del retratado. Los mismos tenues juegos florales y espejos afrancesados sirven para exaltar —por contraste o mímesis— la harapienta dignidad ancestral de Sihuana o la condecorada elegancia contemporánea de Alejandro Velasco Astete, el "primer aviador cusqueño", cuyo vuelo triunfal de Lima al Cusco provocó grandes fastos locales también registrados por el artista. Como registraría asimismo sus exequias, cuando apenas un mes después de esos homenajes, el piloto encontró la muerte al aterrizar por primera vez en la otra ciudad serrana de Puno. Es precisamente para rendir cuenta de esa tragedia que el diario *La Crónica* imprime, en la misma página y como contrapunto gráfico, imágenes de las celebraciones anteriores junto a la semblanza impresionante aunque maltrecha del indígena Sihuana. Una alegoría críptica de modernidades truncas en un país quebrado.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Para expresar la ilusión posible tras esas contradicciones, nada es más idóneo que las circunstancias vividas por Chambi, el indio quechua del altiplano cuyo proceso migratorio lo lleva de la aldea puneña de Coaza a los campamentos mineros de la ceja selvática, y después a radicarse en Arequipa, donde alcanza nueve años de fructífero aprendizaje fotográfico en los magníficos estudios allí existentes: Max T. Vargas y los hermanos Vargas (sin relación familiar entre sí a pesar de la homonimia). Tras recalar entre 1917 y 1920 en Sicuani, Chambi se instala definitivamente en el Cusco, donde mediante el manejo experto de las técnicas modernas, logra erigirse no sólo en el paradigmático fotógrafo andino, sino en la encarnación del advenimiento del "nuevo indio" pregonado por los indigenistas.

También, sin embargo, se constituye en uno de los más poderosos artífices del imaginario que identifica a ese movimiento. Tomas suyas como *Tristeza andina* y *El indio y su llama*, dan forma al repertorio incluso oficial de la representación de lo indio (una de ellas alcanza la consagración de una estampilla), por cuanto sugieren a veces el oxímoron de un indigenismo indígena. Una posibilidad que la teoría niega pero la cultura fomenta en sus incesantes flujos, en sus descontrolados intercambios de fluidos.

Un proceso fascinante que asume y al mismo tiempo revierte los procedimientos de los indigenistas, incluso en sus mascaradas: es elocuente la diversidad de atuendos escogidos por Chambi para sus continuas representaciones de sí mismo. Desde el tradicional poncho campesino con que se fotografía frente a su pueblo natal, hasta el traje europeo en la conocida toma al "estilo Rembrandt", donde aparece examinando de perfil su propio semblante andino, registrado en el negativo que sostiene entre sus manos y en el que posa de medio perfil y con saco y corbata.

La autocontemplación de una identidad construida y en permanente cuestionamiento, como lo evidencian los numerosos autorretratos de Chambi, cuya publicación y análisis serían de utilidad extrema. Aquí sólo intentaré algunos señalamientos sobre un grupo selecto de imágenes pertinentes. En particular de aquellas donde con significativa insistencia Chambi registra sus varios recorridos personales y fotográficos entre las ruinas de Machu Picchu, esa "ciudad perdida de los Incas" cuyo supuesto descubrimiento en 1911 por Hiram Bingham sería a la postre sentido como un despojo por la intelectualidad cusqueña: la última incursión del explorador estadounidense fue abruptamente interrumpida en 1915 por las denuncias airadas de saqueos e irregularidades que determinaron su precipitado retiro del país, bajo la protección de la embajada de Estados Unidos.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Protestas justificadas, en principio, por la fáctica extracción y exportación de restos arqueológicos (todavía hay un litigio judicial en ciernes sobre el tema). Pero también por la apropiación simbólica de un legado cuya memoria local era progresiva y sistemáticamente borrada mediante gestos tan deliberados como la erradicación de toda inscripción o huella que testimoniara el conocimiento anterior de esas ruinas por parte de los lugareños (Yazmín López Cenci ha establecido las etapas de esa obliteración).

Para nuestros fines, es de especial interés que Bingham, al construir la retórica de ese pretendido hallazgo —difundido sobre todo por la célebre publicación de abril de 1913 en la revista *National Geographic*—, acompañara sus elaboradas descripciones textuales con un correlato visual de 244 ilustraciones estratégicamente desplegadas. Resulta tentador percibir una réplica a esas imágenes en las tomas que luego Chambi realiza durante sus sucesivos viajes a Machu Picchu. A veces de modo casi general, como en las espectaculares vistas panorámicas de la ciudadela y de su entorno. O más puntualmente en aquella "hermosa visión de Huaynapicchu en el instante en que los señores Santander, Echegaray y Valdivia, comisionados por el prefecto del Cuzco, señor Vélez, prenden una fogata para dar fe de haber conquistado ese inaccesible farallón". Éstos son los términos usados por el diario *La Crónica* (la revista *Variedades* utilizaría otros parecidos) para anunciar los descubrimientos propios alcanzados en 1928 por expedicionarios peruanos al acceder a la gran montaña adyacente a Machu Picchu, tras liberar las trochas antiguas que habían permanecido ocultas por la maleza.

Esos logros son también los de la mirada dual —ancestral y tecnológica— que los registra y exalta. Obsérvense en esta fotografía las connotaciones telúricas y cósmicas —volcánicas— buscadas por la particularidad del encuadre, escogido sin duda para resaltar tanto la naturaleza sublime del paisaje como la imponente impronta cultural de las ruinas: "En primer término se ve uno de los soberbios barrios de Machupicchu, la ciudad misteriosa", culmina la nota, aludiendo a la composición precisa que hace de los restos incaicos el cimiento visual de la naturaleza en ascenso.

Una emergencia también personal. Como en esa vista que muestra al propio Chambi en el Huayna Picchu, elevándose de cuerpo entero sobre la visión espectacular del complejo arqueológico completo con su sobrecogedor entorno. Decisivo aquí es el hecho de que el fotógrafo deliberadamente luzca impecables prendas modeladas conforme a las exhibidas por Bingham en su retrato clásico frente a la tienda de campaña, publicado junto a su artículo en *National Geographic*. El mismo chaleco y sombrero, las mismas botas, el mis-

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

mo pantalón casi. También la misma pose, con ese gesto de la mano sobre la cintura que caracteriza a la imagen oficial del explorador americano.

Tras la impresión sublime se desliza así cierta identificación paródica que una segunda fotografía de Chambi refuerza al repetir la pose ante la presencia adicional de su yerno —Teófilo Allaín—, mientras simula hacer notas o incluso apuntes cartográficos del entorno; en tanto, otro acompañante (Andrés Santander) otea exageradamente el horizonte con un par de binoculares. Como en una retórica toma de posesión del espacio geográfico que es también una reapropiación —una recuperación— del espacio telúrico usurpado.

Sin embargo, el detalle incisivo de la fotografía es el modo prominente como cuelga del hombro de Chambi el estuche de la cámara, que es un distintivo tanto de oficio como de identidad —de la identidad que el oficio reafirma y transforma. Dicho elemento resalta aún más en otra imagen que lo muestra en el acto mismo de fotografiar, rodeado ya sólo de la naturaleza, sin que los restos arqueológicos de Machu Picchu se atisben. Como si el manejo del dispositivo óptico satisficiera en sí el contraste buscado entre cultura y natura. Pero también como un adicional comentario mimético al retrato en que Bingham aparece manipulando la cámara sobre el trípode entre la maleza que cubre casi por entero las ruinas, apenas visibles hacia la parte superior de la toma.

La intención, aclara el epígrafe de *National Geographic*, era mostrar las dificultades del explorador "en el trabajo" —"Director Bingham at work"—, en yuxtaposición deliberada y contraste explícito con la ya comentada vista de campamento que lo capta "en el descanso" ("The Director at rest"). Crucial para mis fines, sin embargo, es que se escoja el acto fotográfico, la propia acción del registro óptico, como gesto "civilizador" paradigmático, casi un símil óptico del desbrozo manual de las ruinas.

En esa línea, sin duda, la placa culminante de Chambi es aquella en la que su figura se yergue así ataviada sobre el Intihuatana, el observatorio solar vinculado a la sacralidad mayor de Machu Picchu. El sentido de esa ubicación y de aquella pose se potencia en la impresionante rima visual lograda por el magistral juego de luces y sombras que jerarquiza la presencia dominante del fotógrafo-explorador entre el monolito inmediato y las lejanas montañas. Con la carga adicional del abismamiento implícito en el estuche de la cámara que se coloca a los pies de Chambi, su visibilidad realzada por el contraste entre los cielos y la tira de cuero mediante la cual el artífice sostiene el instrumento tecnológico de su dominio cultural. Tal vez no deba sorprender que sea esta imagen precisa la que luego Chambi privilegiaría mandándola repujar en

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

cuero como cubierta para uno de sus cuadernos personales de recuerdos, recientemente publicado por Andrés Garay Albújar.

Pero la complejidad final de esa identificación se percibe tan sólo cuando se la contrasta con algunas elegancias otras. En particular la del pulquérrimo poncho y del tocado campesinos con que hacia 1934 Chambi se autorretrata sentado frente a una típica ventana trapezoidal de Machu Picchu; su atuendo informe le permite mimetizarse con las formas difuminadas de las montañas que dominan el paisaje recortado por el vano.

Hay un contraste de dignidad entre esta refinada imagen personal y la brusca mirada etnográfica con que Bingham —sentado también al lado de una estructura en trapecio, pero esta vez ciega— registra a uno de los anónimos campesinos forzados a trabajar en la limpieza y excavaciones de 1912. En el autorretrato de Chambi es interesante observar que se muestra con la cabeza descubierta, para exhibir mejor su grave semblante indígena mientras sostiene la montera con su mano izquierda sobre las piedras incaicas. Y llama la atención la similitud de diseño entre los motivos de su poncho y los que caracterizan el muy cuidado retrato de estudio que hacia 1926 le hizo a Miguel Quispe: un casi mítico dirigente quechua, cuya prédica nativista de redención cultural y recuperación de tierras no sólo ocasionó que se le conociera como "El Inca" entre los indígenas y los indigenistas (Valcárcel en particular), sino que lo hizo objeto de persecuciones diversas hasta que se le consideró desaparecido a finales de esa década y luego se le encontró muerto en una playa de Lima.

Todo ello cobra importancia adicional cuando se reconoce al emplazamiento escogido por Chambi para su autorretrato: el Templo de las Tres Ventanas, precisamente la estructura que a Bingham le sirve de pretexto para identificar a Machu Picchu con el mítico Tampu Tocco, de cuyas tres cuevas habrían emergido los legendarios hermanos Ayar al emprender la travesía que culminó en la fundación del Cusco. No contento con ese prestigio originario, el explorador argumenta incluso que esta "ciudad perdida" fue también el último refugio de la civilización inca durante la Conquista. Una suerte de alfa y omega de la cultura andina.

Una *paqarina*: así al menos parecen haberlo asumido los indigenistas, según la sugerente categoría quechua con que López Lenci explica la mistificación telúrica del espacio físico y simbólico del Cusco, reinventado a principios de siglo como aquel "lugar donde se nace", "las vías de acceso, nudos o vías de relación directa con el mundo de adentro (*Ukjupacha*), en el que se concentran los gérmenes de la creación […] y el acervo de las energías vitales".

No importa aquí el flagrante error histórico de las interpretaciones de Bingham sobre Machu Picchu, sino su difusión romántica incluso en los reportajes periodísticos que la prensa de Lima ilustraba con otras vistas remitidas por el mismo Chambi. En éste y en varios otros aspectos es necesario resaltar el alto nivel de construcción en tomas que se revelan cada vez más deliberadas y complejas. Incluso eruditas: resulta difícil, por ejemplo, no asociar las "pascanas" decimonónicas de Francisco Laso —y sus modelos fotográficos— con esas postales donde Chambi reproduce escenas montadas con indígenas que comparten poses hieráticas en un entorno lítico de ruinas o montañas.

El discurso de estas imágenes es probablemente esotérico tanto como político. En un artículo clave de 1948, José Uriel García intercala alusiones teosóficas y comunistas —con referencias explícitas a David Alfaro Siqueiros (ya en 1929, el boliviano Óscar Cerruto había asociado a Chambi con Tina Modotti)— para reivindicar al fotógrafo como "artista neoindígena". Pues, aunque

> […] le falta aún adentrarse mucho más en las complejidades de la vida del pueblo, para no sólo descubrirlas sino también denunciarlas con verdad y energía, […] en Chambi se realiza la paralingensia [*sic*] de aquellos hombres simbólicos de la portada de Tiahuanacu, de ojos alados, como los del cóndor, para dominar las distancias y de manos prehensiles [sic], como garras de felino, para apoderarse de los objetos. Fotógrafos a su manera fueron los decoradores de Tiahuanacu y los ceramistas mochicas.

La alusión es a las teorías herméticas de la palingenesia o recurrencia eterna, el renacimiento (*palin* significa "de nuevo" en griego) de la espiritualidad andina en el moderno Cusco, "crisol de pueblos y 'ombligo' de la cultura nacional". Utopías de mestizajes telúricos, incluso tectónicos, que reclamaban una configuración moderna. Pocas tan sugerentes como la implícita en aquel otro, casi desconocido autorretrato de Chambi, en el que con toda sutileza registra apenas el perfil de su sombra de fotógrafo cayendo sobre la notable portada trapezoidal de triple jamba en la cueva del Huayna Picchu, arbitrariamente conocida como el Templo de la Luna. En realidad, se trata de una probable tumba principal, cuyo cuerpo saqueado y ausente el artífice reemplaza con la proyección espectral de su presencia viva. Y la de su cámara de trípode, visible también como un oscuro recorte tecnológico sobre la diáfana cantería ancestral.

La inversión precisa aún de otra imagen de Bingham, publicada igualmente por *National Geographic*, en la que el explorador estadounidense se revela como fotógrafo al posar con un aparato muy similar desde lo alto de una significativa roca grande con fondo diurno de malezas. Casi escondido y debajo de las piedras, un muchacho indígena ayuda a sostener las patas del trípode: un gesto que sostiene también la composición de la imagen; pero inquietan al mismo tiempo sus conceptos con un *punctum* revelador de colonialismos modernos. La respuesta en la semblanza fantasmática de Chambi, sin embargo, trasciende aquel comentario específico para insinuar un entrelazamiento más complejo de sentidos. Incluso psicoanalíticos: hay varias lecturas posibles de esa tan sugerente imagen desde las teorías jungianas que relacionan la idea de la sombra con la del ánima.

Y con la del arquetipo, aquí actualizado por la superposición de lo nuevo sobre lo eterno. "De las tumbas saldrán los gérmenes de la Nueva Edad", exclamaba célebremente Valcárcel en 1927 desde las páginas de *Tempestad en los Andes*, al proclamar "el avatar de la raza". No la resurrección intacta del pasado extinto, sino su transmutación espiritual en el cuerpo y la cultura de la modernidad.

Una modernidad autóctona, surgida como un brote telúrico en el Cusco del siglo XX. Las *paqarinas*, nos recuerda López Lenci, "pueden ser oquedades en el suelo o cavernas, bóvedas, ventanas, fuentes de agua, origen de ríos o árboles, a los cuales uno se acerca para recobrar fuerzas". Como los indigenistas se acercan a beber no sólo de las ruinas, sino también de la cultura popular viva. El propio Uriel García llamaba en el Cusco "cavernas de la nacionalidad" a las "chicherías" que en Arequipa Vladimiro Bermejo reivindica como el útero donde la campiña telúrica fecunda los linderos de la ciudad andina, atrayendo a los artistas con su "ambiente de comunidad" para "el pueblo sexualmente viril".

Es impresionante la densidad de las metáforas buscadas para esos espacios de encuentro en que indígenas y mestizos alternaban libaciones y comidas con entretenimientos mixtos. Como los registrados por Chambi en la célebre fotografía *Chicha y sapo* (la bebida nativa, el juego español), donde el patio cantinero efectivamente semeja una cueva vegetal. Y es una cueva literal la que sirve de escenografía natural a la muy escenográfica toma de un elenco de teatro incaico, el cual posa en las entrañas de la tierra con sus fantaseados atavíos imperiales junto a su director —Luis Ochoa—, que lleva un estricto ropaje occidental.

Este contraste último es crucial, como lo son en otras tomas los cortinados europeos para los retratos indígenas. O el atuendo de explorador "gringo"

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

para el fotógrafo indígena en las ruinas centenarias. La identidad que así se postula no es tautológica sino, nuevamente, de fricción y analogía. En ese sentido, tal vez la semblanza de Chambi más significativa sea aquella toma peculiar que lo muestra montado sobre una motocicleta marca "Indian". Otra fotografía registra en situación similar a su amigo Víctor Pérez Yáñez, propietario de la máquina, quien sin embargo parece contemplar la ruta en tanto que la mirada de Chambi confronta directamente la del espectador, potenciando la ironía y la gravedad de la imagen.

En efecto, tras la espontaneidad aparente de la composición se revela un cuidado montaje: el escenario donde se ubica no es el centro "moderno" de la ciudad sino sus alrededores menos urbanos, o acaso algún poblado menor, con esas calles de piedra rústica y casas de barro que propician el contraste necesario para la novedad del instrumento motorizado. Y aunque se procura generar una impresión dinámica, cualquier lectura atenta percibe que el vehículo está detenido: significativamente, lo único en movimiento es la pequeña pero visible bandera peruana que el viento agita amarrada al manubrio.

Un emblema de identidad nacional relativizado por los modos en que las líneas vectoriales de la imagen y la precisión de la pose, resaltan el nombre indígena pero inglés del vehículo, acaso como señal de identificación paradójica para su conductor andino. Un guiño, tal vez, a esa otra paradoja que hasta la década de 1970 significó para el Cusco exhibir, como coronación de la fuente mayor de su plaza principal, no alguna representación incaica o colonial, sino la estatua de un piel roja, importada desde Estados Unidos y donada en el siglo XIX por el presidente Manuel Pardo.

Cuán lacerante para los indigenistas podía ser esa representación, se torna evidente en un poco conocido artículo de 1931, publicado por Sabogal en la revista *Cunan* para denunciar la destrucción de una fuente colonial en la que un cuerpo femenino ofrecía aguas desde los vertederos de sus pechos. El pintor contrasta esa pérdida histórica con las connotaciones ofrecidas por "la insulza fuente de la plaza mayor": "Esa figura ridícula de piel roja enseñoreado en el corazón del Cuzco, como precursor de la barbarie que se ensañara con la mujer de piedra, con la mujer cusqueña de la fuente de 'Arones'". Por cierto, Chambi fotografió al menos dos veces aquel ícono desubicado, e incluso integró una de esas imágenes a las exposiciones que realizó en vida, pero siempre como una silueta desdibujada por el artístico juego del contraluz. Casi una corrección estética a los quiebres y exabruptos de la historia.

Los quiebres también de la cultura. En sus vaivenes y ambivalencias, en sus travestismos opuestos, Chambi logra articularse como la puesta en abismo del

indigenismo todo. Y como su inversión precisa: en él lo indígena no es el objeto pasivo sino el sujeto activo de la apropiación, haciendo suyos tanto los ropajes como el instrumental tecnológico de lo occidental y de lo moderno (la motocicleta, la fotografía) para una reconfiguración continua de sus propias esencias supuestas. El paradigma, tal vez, de esa esperanza inmanentista expresada por Valcárcel ante la mutación gradual de las identidades indígenas: "Puede hoy ser imperio y mañana un hato de esclavos. No importa. La raza permanece idéntica a sí misma. No son exteriores atavíos, epidérmicas reformas, capaces de cambiar su ser. El indio vestido a la europea, hablando inglés, pensando a lo occidental, no pierde su espíritu". Los tiempos revelarían la aguda fragilidad criolla inscrita en las extremidades de esa exaltación indígena. Indigenista.

Los atavíos de lo andino (Abraham Valdelomar)

Las irradiaciones del indigenismo radical alcanzan en realidad a todo el sur andino: no sólo el Cusco sino también Arequipa e incluso Puno, donde el círculo de Gamaliel Churata desarrolla un insólito "vanguardismo a 3,800 metros" (la frase es de David Wise) y un pintor como Jorge Vinatea Reinoso encuentra inspiración y ambiente propicio para aspectos culminantes de su particular experimentación plástica.

Como en el poco estudiado cuadro que, sin embargo, la revista *Mundial* publicó en 1930 bajo el cargado título de *Vanguardistas del aillo* (comunidad indígena): en el filo de un violento cambio de gobierno —y con la expectativa de cambio de época que él implica—, Vinatea exhala cierto insólito aunque vago aire político sobre la semblanza firme de tres campesinos que miran decididamente al espectador y al camino por abrir.

Descifrar los retos de esa mirada es otro de los retos inscritos en esta investigación. Para ello es necesario detenerse en la elocuente necesidad sentida por tantos indigenistas de representarse a sí mismos con ropajes andinos. Vinatea, por ejemplo, se autorretrata en por lo menos dos ocasiones con los característicos sombrero, poncho y chalina. Los mismos exhibidos también por un discípulo de Sabogal —Camilo Blas— en el cuadro que le hace el propio maestro, sin duda basado en la fotografía con que éste acompaña un artículo publicado en el número 3 de la revista *Amauta* (noviembre de 1926). Atuendo no muy distinto al que a su vez Sabogal porta en otra fotografía, cuya autoría además corresponde a Chambi. Un proceso no de interiorización sino de apropiaciones múltiples donde resulta crucial la explicitación de la pose.

Su condición escenográfica: los atavíos de lo andino, en el doble sentido que la Real Academia Española da a la palabra *atavío*: "compostura y adorno" tanto como "prenda o conjunto de prendas con que se cubre el cuerpo". Y en los varios sentidos con que la misma autoridad define esa "compostura" en términos de "aseo, adorno, aliño", pero también como "construcción y hechura de un todo que consta de varias partes", "arreglo de una cosa descompuesta, maltratada o rota", "mezcla o preparación con que se adultera o falsifica un género o producto". Los atributos (in)apropiados que hacen de todo indigenismo un travestismo.

También por su carga desiderativa y libidinal. Incluso en el sentido sexual más explícito, aunque sesgado, como ya he señalado en el antecedente crucial de Francisco Laso. Hay una sensación de mascarada en estos juegos de enraizamiento e indumentaria a los que Majluf ha aludido al comparar la fotografía de este último en atuendo campesino (*ca*. 1868) con el autorretrato de Frida Kahlo trajeada como tehuana (1943): "La identidad personal en ambos casos se define sobre la base de una identidad colectiva que no se considera propia. La incongruencia del traje sirve para resaltar las diferencias, para enfatizar la alteridad". Una apropiación paradójica vinculada a la idea del disfraz.

Con igual precisión, reitero, cabría hablar de travestismo, poniendo así el énfasis en la dosis desviada de libido implícita en toda operación de este tipo. En la biografía de Sabogal —publicada por la viuda, María Wiesse, al año de su muerte—, la fotografía del pintor trajeado como chacarero mestizo (y tomada por Chambi) aparece significativamente junto a aquella célebre otra (a veces adjudicada a Figueroa Aznar) que el escritor costeño Abraham Valdelomar le dedica al artista. En ella, el poeta derrama su estilizada caligrafía (y su superlativa modestia) sobre su propia imagen, ataviada como indio y en actitud de abrazar posesivamente el cántaro uterino. La sensualidad del gesto casi edípico, acentúa su sentido de apropiación de la tierra y de lo andino por parte de un intelectual criollo cuya extravagante personalidad de *dandy* era con frecuencia asociada con las actitudes de Oscar Wilde. También en sus ambivalencias de identidad —culturales y sexuales—, otros retratos exhiben al autodenominado Conde de Lemos como noble egipcio o como cuasi desnudo dios Baco.

Pero sin duda la imagen decisiva es la que lo proyecta hacia la fantasía indígena. Y allí es importante resaltar la diferencia entre esta semblanza telúrica, de evidente vocación personal, y las ya aludidas representaciones de tipos nativos que Figueroa Aznar destinaba al turismo. Más allá de las similitudes evidentes, no hay nada risueño ni concesivo en el gesto asumido por

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Valdelomar al impostar visiblemente la identidad campesina. Es una tensión otra la que energiza esta toma. Una afirmación narcisista de lo andino como raíz y como horizonte propios. Una recuperación mesiánica, casi megalómana, que literalmente se inscribe en la exaltada dedicatoria de su puño y letra:

> A Pepe Sabogal, el artista genial, de los pocos hombres a quienes admiro, este retrato, con las pupilas que han penetrado en el Misterio y con las manos que han escrito para el Futuro, tantas bellezas inmortales, copiadas de mi patria, el Perú, donde la Naturaleza me hizo nacer para que fuera su intérprete… Abraham Valdelomar, *Conde de Lemos*, Cosco, 1919.

La caligrafía modernista potencia la ortografía arcaizante utilizada para nombrar la antigua capital de los incas; ortografía empleada también por Sabogal en el catálogo de su primera exposición en Lima: una radicalización del gesto con que los indigenistas cusqueños reemplazarían la hispánica "z" con la más autóctona "s". Todo en este documento —y en particular el lugar y la fecha de esa firma— conspira así para hacer de él la escena primaria del indigenismo pictórico concebido en la "ciudad sagrada" en 1919, año que un texto de Sabogal —"Pintura mural y arequipa arquitectónica"— considera el primero del siglo.

La fecha y el lugar son de hecho determinantes. En términos políticos, se daba entonces el final de la llamada República Aristocrática y el inicio del régimen modernizador de Leguía, quien abriría el Perú a la economía capitalista mundial casi en el mismo gesto con que inicia la articulación vial del país construyendo carreteras de penetración mediante levas forzadas de mano de obra rural, sobre todo nativa. Un proyecto de centralización que sin embargo implica una cierta alianza simbólica con las masas indígenas para la confrontación de los poderes locales afectados de gamonalismo y semifeudalidad. Las necesidades retóricas del nuevo régimen propiciarían la expansión de algunas formas del indigenismo (más bien incaístas), con espectáculos insólitos como los del presidente de la república elogiado como inca y ofreciendo discursos en quechua —idioma que desconocía.

Pero 1919 es además el año en que inicia sus labores la Escuela Nacional de Bellas Artes y Sabogal inaugura en el Cusco (luego en Lima) la exposición fundacional del indigenismo, tras volver al Perú desde la Argentina, como se ha señalado. La ruta de su retorno es harto significativa, pues sustituye el convencional viaje marítimo por el arduo cruce de las sierras, lo que le permite atravesar el altiplano de Bolivia y Puno para acceder a la antigua capital

de los incas, donde permanecerá no menos de seis meses buscando el primer moldeado definitivo de su propuesta artística.

"Cuzco fue mi meta", proclamaría Sabogal en los apuntes recogidos por Wiesse que resumen la gran vocación sintética de una energía generacional en busca de estructuras ancestrales para sus postulados futuribles:

> Un ascendrado [*sic*] americanismo conducía mis ideas pictóricas y este nuestro nuevo mundo se me venía a la sensibilidad con acentos mágicos. Viajé desde la ciudad más moderna [Buenos Aires] a la ciudad más antigua [Cusco], por el altiplano boliviano, la impresionante meseta de nuestro continente. A la vista de Tiahuanacu, la ciudad muerta de los semidioses indios, entré en trance de evocación arcaica, los 'auquis' [espíritus] de la mitología aborígen [*sic*], como 'manes' de mi peregrinación se hicieron presentes: una mágica atmósfera de misterio antiguo envolvía mis percepciones. Desde el gran lago de Manco hasta la sagrada Cuzco, las imágenes adquirían contornos de arcaísmo con la serena belleza que da la selección del tiempo.

Como hasta la ortografía de la dedicatoria de Valdelomar revela, el peregrinaje hacia esa urbe mítica era emprendido por ciertos mestizos y criollos con el espíritu de una búsqueda casi esotérica de orígenes. El viaje iniciático hacia el "ombligo del mundo", según la traducción interesada que Garcilaso de la Vega hace de la denominación quechua del Cusco, un concepto que sugiere interesantes asociaciones con el de *paqarina*.

Y con el del vientre húmedo de la tierra. De ahí la potencia, la persistencia de la metáfora cerámica en el indigenismo y en sus antecedentes. El cántaro como útero, lo mismo en *El habitante de las cordilleras* de Laso que en el retrato fotográfico de Valdelomar. Y en "El alfarero", ese "cuento incaico" en el que el autor costeño proyecta su identidad en crisis y su reinvención como un ceramista quechua que muere literalmente por el arte al utilizar su propia sangre para lograr el color preciso de la expresión agónica buscada. En una decisión incisiva, Sabogal diseña con ese motivo la carátula de *Los hijos del Sol*, el libro póstumo que reúne las últimas narraciones del Conde de Lemos tras su fallecimiento inesperado en otra ciudad andina —Huamanga— a fines de 1919. Y acompaña ese dibujo con un *collage* interior donde, entre motivos prehispánicos, inserta la fotografía del gran escritor criollo travestido con el cántaro y los atavíos de lo andino. Identidades póstumas.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

El indoamericano (Víctor Raúl Haya de la Torre)

El accidente de Valdelomar truncó no sólo una consolidada trayectoria artística, sino también la incipiente carrera política que lo había llevado predicar reformas éticas y estéticas por todo el país. Un peregrinaje de motivaciones múltiples y con antecedentes que empezaban a constituir cierta tradición, en particular al involucrar a la llamada "ciudad imperial". Incluso intelectuales patricios de inquietudes por la vida pública, como José de la Riva Agüero, siguieron en 1912 las huellas de aquel trayecto al Cusco ya pioneramente emprendido, hacia 1851, por Francisco Laso. También lo haría, en 1917, Víctor Raúl Haya de la Torre, entonces un joven de aspiraciones literarias y luego fundador y líder vitalicio de la APRA, la autodenominada Alianza Popular Revolucionaria Americana.

Haya pertenecía a una familia criolla acomodada que residía en la tradicional y moderna ciudad costeña de Trujillo; pero para sus tránsitos ideológicos y culturales fueron también decisivas las experiencias vividas por él en el Cusco. Allí actuó como secretario de la prefectura durante varios meses de aquel año de la revolución bolchevique. Testimonio interesante, pero casi desconocido de esa experiencia, son las dos fotografías en las que Haya posa con típica indumentaria andina; una de ellas aísla su semblante disfrazado, en tanto que la segunda lo contrasta con el del prefecto, el coronel César González, que lo acompaña con riguroso atuendo europeo.

El contrapunto pudiera ser deliberado: Haya encontró en la explotación de los indígenas bajo el feudalismo supérstite de la sociedad cusqueña, la otredad económica y cultural de cuyo escándalo brotaría su vocación política. "Cuando yo fui al Cusco y me di cuenta de cómo se trataba como animales a la gente", explicaría años después, "eso no lo había visto nunca. Allí es que me surgió la rebeldía". Otras declaraciones suyas al respecto ameritan ser citadas *in extenso*:

> Con el conocimiento del Cusco se produjo en mí un verdadero choque de sentimientos y pensamientos. El Cusco era y es una realidad totalmente diferente de la costa y de Trujillo, donde yo me había educado. Este choque de culturas y realidades fue el contraste del cual surgió el aprismo.
>
> Sin el Cusco jamás habría surgido la APRA. Cuando conocí el Cusco me deslumbré. Allí campeaba el feudalismo en sus formas más primitivas. El latifundismo serrano es muy diferente del latifundismo costeño. Se vivía en el Cusco una etapa precapitalista. En Trujillo, en cambio, nosotros vivíamos

> una etapa de explotación capitalista en los fundos azucareros. […] De allí surge la idea de la ambivalencia del capitalismo en su etapa imperialista. Es cierto que trae explotación y origina dependencia pero… trae la máquina de vapor, crea la industria, trae ferrocarriles, la radio, el avión. […]
>
> Sin el conocimiento del Cusco no habría sido posible la empresa ideológica de la APRA.

Esa emoción profunda y sincera que provoca la observación directa de una contradicción social y racial infame, sobre todo cuando se es uno de los privilegiados por ésta, es la que determina los conflictos de personalidad conducentes a psicologías de angustia y de culpa sublimadas por el indigenismo. Político y cultural. Procesos de identidades en fuga tanto como en afirmación. "Peruanicemos el Perú" es el lema antes identificado con Mariátegui (pero no de su autoría) bajo el que la prensa aprista publica, en una carátula de 1931, el dibujo con la semblanza aparente de Haya, obra de otro importante artífice indigenista: Alejandro Gonzales, autodenominado Apu-Rímak, expresión quechua que significa "el dios que habla" y al mismo tiempo alude a una de las regiones emblemáticas del espacio cultural andino.

No sorprende, así, el carácter mesiánico de la imagen: en ella el líder aparece enarbolando una pluma y un compás entre la hoz y el martillo, mientras predica casi al cosmos bajo un vistoso poncho campesino y ante una geografía serrana que rima sus vibraciones solares y el horizonte telúrico de cerros con la geometría industrial de locomotoras y fábricas. Casi una literal puesta en escena gráfica de los postulados de Haya sobre las ambivalencias del capitalismo y la necesidad de un frente de trabajadores manuales e intelectuales para injertar los avances tecnológicos en la sociedad andina y en la naturaleza misma, bajo un signo racional a la vez que revolucionario. Liberaciones arcaicas y actuales anunciadas por las siglas partidarias que emergen de la tierra como nuevos pero ancestrales sembradíos. Es también la insinuación de los motivos prehispánicos modernamente estilizados en el logotipo de la publicación y en sus demás dibujos. Y en la prenda nativa que le presta al líder criollo su travestida identidad indígena.

Por cierto, en los años inmediatamente anteriores Haya también se hace fotografiar vestido de *mujik* en la Unión Soviética, y de campesino zapatista en México. Todas las sangres (revolucionarias). Este último atavío tiene un interés específico. Haya fue ideólogo de la nueva identidad cultural denominada Indoamérica, y es con el título *El indoamericano* que el pintor peruano Felipe Cossío del Pomar publica su primera biografía, en 1939 y precisamente

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

en México, donde el autor se encontraba exiliado. Ésta era, en la década anterior, la situación de Haya, que fue secretario de Vasconcelos y participó en las agitaciones juveniles de la época. En 1924, durante un encuentro de la Primera Liga Antiimperialista Panamericana, entrega ceremonialmente a la Federación de Estudiantes de México "la primera bandera indoamericana": un estandarte rojo —símbolo de las voluntades de cambio— con un gran mapa dorado en el que desaparecían las fronteras internas del continente. Con frecuencia se ha intentado reivindicar ese acto como la fundación simbólica de la APRA: un frente amplio cuyas aspiraciones latinoamericanas buscaban articular, en términos de una vanguardia política, las estrategias de complementariedad de opuestos culturales desarrolladas con tanta intensidad por las vanguardias artísticas.

Alquimias que parecieron alcanzar una cristalización fugaz en las reacciones ante el creciente intervencionismo de Estados Unidos en Centroamérica. Es la propia *Amauta* la que así lo anuncia en su número 11 (diciembre de 1927) al informar cómo, en Buenos Aires y en diciembre de 1927, el Consejo Directivo de la Unión Latinoamericana acoge y hace suya la propuesta aprista "para el envió de una Delegación Popular Latinoamericana a Nicaragua, integrada por Alfredo Palacios, José Vasconcelos y Víctor Raúl Haya de La Torre", a los que identifica como "los Maestros de la Juventud […] y el leader [*sic*] de la nueva generación antiimperialista". Casi una encarnación personalizada de aquella simultánea "mexicanización y argentinización" preconizada por Orrego en el artículo de la revista *Amauta* cuyas fórmulas paradójicas dan inicio a este ensayo.

No llegaría a realizarse aquel viaje conjunto a la trinchera mayor de la lucha por una praxis continental unitaria. Como tampoco lograría la APRA mantener sus vocaciones fundacionales. Aunque alcanzó a tener algunas repercusiones en Cuba y en México (véase las alegorías apristas en ilustraciones de Santos Balmori reproducidas por el número 9 de *Amauta* [mayo de 1927]), al cabo de unos años se convertiría en una estructura partidaria caudillista cuya acción se limitó al Perú. Durante las siguientes décadas iría abandonando sus postulados radicales, tras varias persecuciones brutales y el fracaso de algunos intentos de insurrección. Decenas de miles de presos, exiliados y muertos fue el saldo y el síntoma de una más amplia derrota, política y cultural: el desmantelamiento de la utopía revolucionaria que durante la encendida década de 1920 intentó aprovechar —en vez de reprimir— las diferencias constitutivas del continente en una compleja reinvención de América.

Una derrota larga, que demoraría varios años en revelarse como tal, pero se

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

anuncia ya, desde el número 24 de *Amauta*, en los alarmados reportes del "thermidor mexicano", que en 1929 parece clausurar el horizonte de radicalidades allí iniciado en 1910. Señales adelantadas un año antes en el Perú por la traumática ruptura de Haya de la Torre con el comunismo y con Mariátegui, ruptura de la que *Amauta* da elocuente cuenta de diversas maneras y en el propio editorial de su decisivo número 17 (septiembre de 1928). "A Norte América capitalista, plutocrática, imperialista —argumenta ese texto histórico de "aniversario y balance"—, sólo es posible oponer eficazmente una América, latina o ibera, socialista". Y aunque "la más avanzada organización comunista, primitiva, que registra la historia, es la inkaica […], el socialismo no es, ciertamente, una doctrina indo-americana. Pero ninguna doctrina, ningún sistema contemporáneo lo es ni puede serlo".

Se anunciaba así el quiebre incluso lingüístico, denominativo, de la fusión utópica entre lo arcaico y lo por venir. Y tal vez el fracaso de todo proyecto revolucionario: las dificultades para el progresismo se agravarían con la muerte de Mariátegui dos años después, así como por la gran crisis de 1929 y la frustración de las esperanzas puestas en la consiguiente caída de Leguía, quien terminaría reemplazado por dictaduras de vaga inspiración fascista.

La clausura opresiva de un periodo fulgurante, cuyas iluminaciones esta investigación pretende rescatar de los oscurecimientos de la historia.

El varayok de Chinchero (coda)

Si la escena primaria del indigenismo es la fotografía de Valdelomar dedicada a Sabogal, como la escena terminal se impone aquella otra toma de 1941 —también recogida por Wiesse— en la que Sabogal aparece mostrando *El Varayok de Chinchero* a un Walt Disney demasiado risueño. El creador de Mickey Mouse estaba en plena "Gira de Buena Voluntad" (*Good Will Tour*) —tras su incorporación a la Política del Buen Vecino implementada por Nelson Rockefeller para el gobierno de Estados Unidos—, que era parte de sus esfuerzos por contrarrestar la influencia del eje nazifascista en América Latina. Resultado de ello fueron películas de dibujos animados —varios cortos alusivos y por lo menos dos largometrajes: *Saludos amigos* (1942) y *Los tres caballeros* (1943). En esta última, el Pato Donald alterna ritmos y trajes con Panchito (el gallo mexicano) y José Carioca (el loro brasileño) para recorridos musicales por un continente que parece resolver sus diferencias en continuos juegos de travestismo cultural.

"Tres felices cuates que portan sarapes," dice la canción, "[…] felices amigos siempre vamos juntos / donde va el primero van siempre los otros […] / vamos siempre juntos / como abeja y miel". Las letras no podían ser más transparentes, y podemos fácilmente imaginar quién era la abeja y quiénes eran la miel. Aunque algunas imágenes introducen ambivalencias ocasionales, no puedo detenerme ahora en ellas; en cambio, sí destacaré la pertinencia de uno de los segmentos de *Saludos amigos*, que circuló también como *Donald Duck Visits Lake Titicaca, High in the Mountains of South America*. Dedicada a narrar las desventuras graciosas de un turista torpe pero bienintencionado, la trama reitera alusiones a las muchas escenas de "color local" ofrecidas para el viajero de inclinaciones artísticas: de hecho, la estilización de figuras y paisajes es por momentos reminiscente de algunas soluciones formales ensayadas por los indigenistas peruanos. Pero tal vez lo más significativo sea ese instante de autoconciencia irónica en que Donald, luego de perseguir ansioso a una campesina altiplánica para fotografiar su estampa típica, es sorprendido por el niño indígena que desde los pliegues de la manta emerge con su propia e insólita cámara para obtener la imagen sorprendida del pato gringo. El acto fotográfico como (amical) batalla.

En esa línea se ubica también el ritual divertido de intercambio de ropas entre Donald y un indio. La experiencia no le era ajena al propio Disney, como se evidencia en otra fotografía de 1941 que lo muestra con un exagerado sombrero indígena entre dos aparentes campesinas. En realidad se trata de músicas disfrazadas, y una de ellas es Zoila Augusta Emperatriz Chávarri del Castillo, la soprano cajamarquina de apellidos españoles que empezó como cantante "típica" para luego alcanzar fama internacional como Yma Súmac, la "bella flor" quechua que se presentaba en los escenarios con trajes cuya rutilante fantasía exaltaba su pretensión de ser descendiente directa de Atahualpa, el último de los soberanos incas (en 1946 lograría incluso que un funcionario del Estado peruano la certificara como tal).

Un registro posterior, probablemente de la década de 1950, muestra a Walt y Zoila sosteniendo orgullosos el recuerdo gráfico de ese primer encuentro. Esta toma última parece haberse realizado en los estudios Disney (Chávarri vivía ya en Los Ángeles), y es interesante la relación entre el afiche que ambos exhiben y los mapas y otras fotografías en la pared. Como una alegoría involuntaria del acelerado desplazamiento de identidades forzado por la tecnología y por la historia.

Y por el espectáculo. Lo andino estaba rápidamente siendo transformado en un repertorio de mascaradas y exotismos múltiples. En 1954, la propia

Yma Súmac prestaría sus talentos a una película hollywoodense de Jerry Hopper para la cual Machu Picchu fue no tanto el escenario como la escenografía: *Secret of the Incas*, con Charlton Heston y Glenda Farell; el film se ubica en el tránsito mediático de la figura del explorador "científico" (Hiram Bingham) al aventurero (Indiana Jones).

High and low. Disney había sido puesto por Rockefeller en un mismo circuito latinoamericano concebido para el variopinto caudal de visitantes estadounidenses en que intelectuales, artistas y curadores se mezclaban con empresarios, funcionarios y personalidades varias. Un flujo indiscriminado de "gringos" que halagó a los plásticos locales tanto como despertó sus sospechas. Confusión de sentimientos que la fotografía con Sabogal parece evidenciar en el desencuentro de miradas entre el artista y el industrial de la imagen. La actitud del primero se siente a la defensiva e incierta, en tanto que la atención de Disney se concentra, jocosa más que admirativa, en la semblanza del alcalde indio representada de tamaño natural en el gran lienzo que los separa. Pero ese emblema identitario adquiere en este contexto un sentido pintoresco de extrañamiento. Curiosamente, es su mirada pintada la que domina la escena, como si evaluara el riesgo de ser reclutado para algún dibujo animado de Buena Voluntad.

El temor se justificaba. Un problema constante en la valoración de la pintura indigenista era su tendencia creciente a la sobreestilización de sus temas en modos que llegarían a interpretarse como una caricaturización. Así lo hacen notar comentarios afines como el que otra norteamericana, Grace Morley, publica ese mismo año de 1942 en el *Boletín del Museo de San Francisco*, institución que fundó y dirigió durante 23 años.

Pero ese riesgo alcanza también, retrospectivamente, a piezas que en aquel tiempo eran ya históricas y tan significativas como *El varayok de Chinchero*, pintado en 1925 durante la plenitud creativa y política del indigenismo más radical. Lo que la imagen representa —y el título explícitamente nombra— es un ícono mayor de la identidad y la autoridad nativas: el tradicional líder comunitario imponiendo de cuerpo entero su presencia racial y su báculo y su indumentaria en un afirmativo primer plano, mientras como gran telón se despliega al fondo el paisaje andino de la tradicional aldea cusqueña entre los cerros.

Sin duda, el conjunto evoca al español Ignacio Zuloaga en composiciones características como la del *Segoviano* (1906). Pero el contexto cultural y político en el que Sabogal elabora el *Varayok* le otorga a esta obra una significación singular, incluso en aquellos elementos que no le son exclusivos. Como el hecho de que, a pesar de su resaltada presencia individual, el protagonista se

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

vea identificado no por un nombre personal, sino por el colectivo de su lugar de origen, cuyas connotaciones ancestrales lo empoderan. Una operación hecha explícita por la gran vara de madera y plata que es el tradicional distintivo fálico de su jerarquía. Un atributo acaso asociable, en este cuadro, a la barra de oro portada por Manco Cápac durante el peregrinaje mítico que culmina cuando el símbolo áureo penetra seminalmente en la tierra, indicando así al héroe civilizador el lugar predestinado para la fundación del Cusco.

Ante los ojos de Disney, sin embargo, todo eso podía fácilmente quedar desfigurado como otro tipismo anecdótico. Apenas un toque brillante de color local. Y marginal: es interesante la insinuación de un cuadro más pequeño que asoma hacia el fondo y el extremo derecho de la fotografía. Su presencia, periférica y recortada, nos recuerda que el *pendant* del *Varayok —La mujer del varayok*, justamente— había sido ya comprado para la colección latinoamericana de Internacional Business Machines (IBM), conocida por su inclinación hacia lo exótico. Aun así, la pose casi clásica de esta otra campesina, con sus manos dobladas a la manera de la *Mona Lisa*, evoca la emoción inicial con que los indigenistas apuntaban hacia la historia del arte, no a su historieta.

Una historia que era también social. Y telúrica. Atención en el *Varayok* al detalle incisivo de la dirección y sesgo de su mirada, que cae afirmativa e interpelante sobre la del espectador desde la pose erguida del rostro en tres cuartos. Es precisamente la actitud y el encuadre de la estilizada faz antigua que durante esos mismos años veinte Sabogal concibe como emblema de la revista *Amauta*. Superposiciones donde se configuran otra analogía y otra fricción para la actualización ansiada del supuesto comunismo incaico en la moderna comunidad nativa. Su iconización forzada en la identidad aún sin nombre, todavía por definir, del "indio nuevo", arcaico y por venir. El nuevo sujeto revolucionario tras cuya vislumbre los indigenistas recorren el espacio simbólico de los Andes, "en busca de Manco o de Lenin".

Tal vez no sea excesivo atisbar en *El varayok de Chinchero* la figuración intuitiva de esa forma poética. De esa fórmula política, que concilia las demostraciones atávicas de la gran vara con las insinuaciones históricas del poncho y el tocado, que la exaltación pictórica convierte en rojas insignias revolucionarias. "¡Bendito y sublime el fluido dinámico que la barreta vanguardista de un nuevo Manco está haciendo!", escribía Gabriel Collazos en el artículo ya citado de la revista *Amauta*: "La espalda del indio que tanto tiempo ha estado inclinada como un lamento o una interrogación, hoy se yergue hacia la cima de los Andes, donde habrá tempestad".

Como una bandera indoamericana hecha vestido. Atavío.

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Bibliografía Comentada

Agradezco a Servario Thissen y a Luis Eduardo Wuffarden su generoso apoyo para la obtención de materiales relacionados con Martín Chambi. También a Daniel Contreras, Sophia Durand y Gabriela Germaná, por su ayuda en varios procesamientos.

Los criterios editoriales del proyecto que acoge este ensayo me obligan a prescindir de las notas y referencias detalladas habituales en los escritos académicos, y a reemplazarlas por un recuento bibliográfico más general. El indigenismo, sin embargo, es el tema cultural del siglo XX peruano que más atención reflexiva ha generado, por lo que la sola enumeración de la bibliografía acumulada al respecto probablemente requeriría un volumen entero. El siguiente recuento resulta así, necesariamente, muy parcial y sesgado.

Este ensayo dialoga sobre todo con las líneas recientes de interpretación teórica desarrolladas en propuestas como las de Carlos Franco ("Impresiones del indigenismo", en *Hueso Húmero*, núm. 26, Lima, febrero de 1990), Nelson Manrique (*La piel y la pluma: escritos sobre literatura, etnicidad y racismo*, Lima, Sur y Cidia, 1999), y particularmente Mirko Lauer (*Andes imaginarios: discursos del indigenismo 2*, Lima, Sur y Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1997). De similar interés es el trabajo realizado por Natalia Majluf en escritos individuales ("El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa", en *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, vol. II, México, UNAM, pp. 611-628, 1994) o en colaboración con Luis Eduardo Wuffarden ("Vinatea Reinoso y el horizonte indigenista", en *Vinatea Reinoso 1900-1931*, Lima, Patronato de Telefónica y Museo de Arte de Lima, 1997).

Resaltan además estudios específicos de caso, como los de José Luis Rénique ("De la fe en el progreso al mito andino: los intelectuales cusqueños", en *Márgenes*, núm. 1, pp. 9-33, Lima, marzo de 1987) o David Wise ("Vanguardismo a 3,800 metros: el caso del *Boletín Titikaka*", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 20, Lima, pp. 89-100). Y la amplia e intensa visión de Yazmín López Cenci (*El Cusco, paqarina moderna: cartografía de una modernidad e identidad en los Andes peruanos, 1900-1935*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, Dirección Regional de Cultura de Cusco, 2007; primera edición: Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004).

Pero crucial ha sido el estímulo directo de fuentes primarias, tanto reflexivas como artísticas. En algunos casos se trata de textos culminantes para las autodefiniciones del indigenismo, como los de José Uriel García (*El nuevo indio*, Cusco, H.G. Rozas, 1930) y Luis Enrique Valcárcel (*Tempestad en los andes*, Lima, Amauta, 1927). Este último libro cuenta con un prólogo importante de José Carlos Mariátegui, quien fue autor de escritos inaugurales sobre esa tendencia y fundó la decisiva revista *Amauta*, publicada entre 1926 y 1930. Ésta es una fuente esencial para mi trabajo, tanto por sus contenidos múltiples como por las elocuentes peculiaridades de su diseño. También Alfonso Castrillón ha abordado ese aspecto gráfico ("Iconografía de la revista *Amauta*: crítica y gusto en José Carlos Mariátegui", *Illapa*, núm. 3, Lima, Universidad Ricardo Palma, diciembre de 2006, pp. 35-43), pero vinculándolo a un "gusto" intuitivo de Mariátegui en oposición a la "crítica" reflexiva en sus elaboraciones escritas sobre el arte y la cultura (la alusión explícita es a la conocida distinción entre ambas categorías establecida por Lionello Venturi en *Storia della critica d'arte*, Torino, Giulio Einaudi, 1964). Una explicación que encuentro cuestionable por las razones expuestas a lo largo de este ensayo.

Para algunas visiones complementarias con relación al proyecto editorial de Mariátegui pueden verse los trabajos de Fernanda Beigel, sobre todo *El itinerario y la brújula: el vanguardismo estético-político de José Carlos Mariátegui*, Buenos Aires, Biblos, 2006, y *La epopeya de una generación y una revista*, Buenos Aires, Biblos, 2006. Acaban de publicarse también las actas del simposio internacional *Amauta, 80 años*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 2009.

Entre los varios otros periódicos de la época, se revisaron publicaciones establecidas (*Mundial, Variedades, La Crónica*), órganos partidarios (APRA) y hojas de aliento vanguardista, como *Cunan*. Esta última se editaba entre Arequipa, Puno y Cusco, e incluía notas de interés particular, como "La chichería y su influencia en el arte", de Vladimiro Bermejo, o "Guillermo Buitrago y la endolatría americana", de Gamaliel Churata (ambas de 1932). También "La fuente de Arones", publicada un año antes por José Sabogal, el fundador del indigenismo pictórico. Otros escritos suyos de relevancia han sido recopilados en ediciones varias, incluida *Del arte en el Perú* (Instituto Nacional de Cultura, 1975), donde se encuentran la mayor parte de sus textos aquí citados.

La bibliografía sobre Sabogal es amplia, pero por lo general testimonial o partisana antes que de vocación histórica o reflexiva. Son de interés, sin embargo, las informaciones e imágenes proporcionadas en materiales de época y en la biografía póstuma escrita por su viuda María Wiesse (*José Sabogal: el*

artista y el hombre, Lima, 1957). Y los aportes parciales en los textos más generales sobre el indigenismo ya referidos.

Distinto es el caso del fotógrafo Martín Chambi, sobre quien existe una creciente literatura específica y compleja, además de artículos tempranos como los de Óscar Cerruto ("De la fotografía como función estética: en torno al artista cusqueño Martín Chambi", *El Diario*, La Paz, 17 de marzo de 1929) y José Uriel García ("Chambi, artista neoindígena", en *Excélsior*, núms. 185-186, Lima, agosto y septiembre de 1948, p. 17). Para los propósitos de este ensayo, resultan de utilidad los varios trabajos elaborados por Fernando Castro y Andrés Garay Albújar, trabajos que encuentran su culminación, respectivamente, en los libros *Martín Chambi, de Coaza al MoMA* (Lima, Centro de Investigación de la Fotografía-Francisco Campodónico Editor, 1989), y *Martín Chambi, por sí mismo* (Piura, Universidad de Piura, 2006). También textos como los de Edward Ranney ('The legacy of Martín Chambi', en *Martín Chambi: Photographs, 1920-1950*, Washington, Londres, Smithsonian Institution Press, 1993, pp. 9-12), y los de Michelle M. Penhall ("The Invention and Reinvention of Martin Chambi") y Adelma Benavente ("The Cusco School: Photography in Southern Peru, 1900-1930"), en *History of Photography*, núm. 2, vol. 24, verano de 2000. Importantes asimismo son los hallazgos sobre el tema aportados por Herman Schwarz ("Martín Chambi: corresponsal gráfico", en Natalia Majluf, *et al*., *Documentos para la historia de la fotografía peruana*, segundo tomo de *La recuperación de la memoria: Perú 1842-1942. El primer siglo de la fotografía*, Lima, Museo de Arte de Lima y Fundación Telefónica, pp. 14-33, 2001) y Servasio Thissen ("Algo más sobre 'El gigante' de Martín Chambi", en *Múltiple*, núm. 5, Lima, febrero-abril de 2003, pp. 106-108).

Sobre las relaciones de la fotografía con Machu Picchu, existe un catálogo breve pero provechoso: Hugo Thomson, "Machu Picchu & the Camera", *Machu Picchu & the Camera: Photographs by Hiram Bingham, Martin Chambi, Charles Chadwyck-Healey*, Cambridgeshire, Reino Unido, The Penchant Press, 2002). De las varias narrativas elaboradas por Hiram Bingham sobre sus andares andinos, la que aquí más interesa, particularmente por su despliegue fotográfico, es la histórica publicación de abril de 1913 en la revista *National Geographic*: "In the Wonderland of Peru. The Work Accomplished by the Peruvian Expedition of 1912, under the Auspices of Yale University and the National Geographic Society".

Sobre el fotógrafo Manuel Figueroa Aznar, el trabajo más incisivo sigue siendo el ensayo de Deborah Poole incluido en *Vision, Race and Modernity. A*

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Visual Economy of the Andean Image World, Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1997. (Existe una traducción de la propia Deborah Poole: *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*, Lima, Sur, 2000.)

En la bibliografía de las últimas décadas sobre Francisco Laso, destacan los estudios de Francisco Stastny ("Francisco Laso, pintor moderno", en *Francisco Laso*, Lima, Museo de Arte de Lima, 1969) y Natalia Majluf ("Francisco Laso, escritor y politico", en Francisco Laso, *Aguinaldo para las señoras del Perú y otros ensayos*, Lima, Museo de Arte de Lima, 2003, pp. 13-46). Quiero pensar que también mi propio ensayo "El 'Indio alfarero' como construcción ideológica: variaciones sobre un tema de Francisco Laso", en Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces (eds.), *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, t. I, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, pp. 69-101.

El trabajo que ahora cierro retoma y desarrolla planteamientos presentes en ese último texto y en otros, como "'Las excelencias de la raza': inscripciones indigenistas de Mario Urteaga", en Gustavo Buntinx y Luis Eduardo Wuffarden, *Mario Urteaga: nuevas miradas*, Lima, Museo de Arte de Lima y Fundación Telefónica, 2003. Todos forman parte de una investigación mayor todavía en proceso.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Capítulo 4
EL EFECTO SIQUEIROS

Justo Mellado

El método

El propósito de este ensayo es establecer condiciones metodológicas que conduzcan a la construcción del *efecto Siqueiros*. Mediante esta designación señalo la existencia de una situación analítica configurada a partir de la estructuración significante de un conjunto complejo de acciones; a saber, *los viajes de Siqueiros* al Cono Sur de América. Esto exige poner en circulación el concepto de *analogía dependiente*, destinado a trabajar tanto el estatuto de la referencia de partida como el registro del arribo, así como las condiciones de estadía; previa reconstrucción de los motivos comprometidos en el abandono forzado y la consecuente apertura de momentos de recepción diferenciados, en Montevideo, Buenos Aires, Santiago de Chile y São Paulo, entre los años 1929 y 1941. Situaciones cuya consistencia y densidad estarán definidas por la percepción amenazante que las fuerzas políticas y el campo artístico locales resienten, tanto respecto de la política del Estado mexicano como del ascendiente alcanzado por el muralismo mexicano.

Analogía dependiente es una noción que he tomado prestada de Gustavo Buntinx, quien la enunció hace algunos años en el marco de un debate acerca de las transferencias informativas en el arte latinoamericano. Siqueiros, en el terreno aquí definido, será reconocido como un *habilitador de transferencias*. Sin embargo, lo que importa no es recabar un número determinado de informaciones sobre estadías y acciones, sino verificar las formas que adquiere la *representación de estadía* en los espacios de recepción local. Existe un modo de trabajar en historia del arte que establece la vigencia metodológica de un desequilibrio fundante entre experiencias artísticas producidas en un lugar hegemónico de enunciación y un espacio subalterno de recepción, que termina invirtiendo todos sus esfuerzos académicos en la búsqueda de correspondencias subordinadas que reproducen un comportamiento analítico replicante.

La analogía dependiente es una práctica discursiva que reproduce una semejanza discursiva. No es posible, en el terreno conceptualmente definido para este ensayo, imaginar una analogía capaz de producir una semejanza

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

independiente de las formas de su transporte. El estudio de la huella del arte mexicano en nuestra zona, a lo largo de casi un siglo, debe tomar en cuenta la no existencia de otra empresa de significación similar, ligada a la *construcción de viaje* de David Alfaro Siqueiros en el periodo ya mencionado.

Si la cuestión de los viajes de Siqueiros se erige en un problema que delimita una relación de semejanza, es preciso tipificar el carácter de estos desplazamientos y establecer el contexto polémico en que cada uno de esos traslados tuvo lugar. Esto debe ser reconstruido en función del hecho de que aquello que se transporta son relaciones, interpretaciones, modelos implícitos de intervención, lo cual exige abordar a Siqueiros como un *significante relacional*, tanto en términos artísticos como políticos.

Cada una de las formaciones sociales a las que este proyecto se refiere —Argentina, Brasil, Chile y Uruguay—, presenta modos extremadamente diferenciados de configuración en sus escenas artísticas, de manera que será necesario realizar el análisis preliminar de las coyunturas intelectuales que permiten sostener el arribo de Siqueiros como portador de un *diagrama generador de problemas*.

Esto implica describir el tipo de relaciones orgánicas que el artista establece tanto con las estructuras de los partidos comunistas como con sus agentes oficiosos en cada uno de sus viajes, así como el tipo de recepción que a favor o en contra se despliega en cada escena que se le brinda en el espacio discursivo del campo artístico.

Las polémicas que su presencia levanta, ya por su trabajo plástico, ya debido a sus declaraciones a la prensa o a sus intervenciones formales en conferencias públicas, tendrán un grado de interlocución en función de la consistencia de cada escena artística considerada.

Ya no basta el concocimiento del retruécano que pone de manifiesto en Siqueiros la doble y polémica personalidad del "artista como militante, el militante como artista", planteado por Olivier Debroise en la introducción a la publicación de las actas del *simposium* que se llevó a cabo en la ciudad de México los días 25, 26 y 27 de abril de 1996, como parte de los festejos del centenario de Siqueiros en el Museo Nacional de Arte. A 12 años de la realización de dicho *simposium*, en que se discutió ampliamente la situación originada por la presencia de Siqueiros en el Río de la Plata en 1933 y 1934, la mención a su memoria agita hoy mismo las aguas y su nombre ocupa las primeras planas de la prensa de Buenos Aires, a partir de la operación de rescate del mural *Ejercicio plástico* realizada por el Estado mexicano; los fragmentos de esa obra han sido reubicados en un sitio especialmente acondicio-

nado en el recinto de la Casa de Gobierno. Además, esta colaboración oficial fue redoblada en Chile, por cuanto comprometió al gobierno de ese país en la restauración del mural *Muerte al invasor*, en la Escuela México de ciudad de Chillán.

La reconstrucción actual de los viajes de Siqueiros obedece a las demandas analíticas de cada escena considerada. ¿Cómo dar cuenta de la génesis de dichas demandas, en caso de que podamos reconocer un viaje como respuesta a una demanda efectiva? Siqueiros viaja a Montevideo en 1929, enviado por la Internacional Sindical Roja. Pero en 1933, su arribo a Montevideo fue determinado por la obligación de dejar los Estados Unidos. En esta misma tónica, la estadía en Chillán y Santiago de Chile, en 1941 y 1942, se explica como un coletazo de la situación planteada por el atentado a Trotsky. De tal manera, no es posible que estos viajes de Siqueiros hayan respondido a algún tipo de invitación oficial.

Me adelanto, al menos, respecto de la situación analítica chilena, donde el muralismo de filiación mexicana, es decir, el único posible en la formación social chilena de ese entonces, fue combatido con rudeza tanto por la tradición postimpresionista (en los años cuarenta) como por los pintores contemporáneos (en los años sesenta). A lo largo de esos veinte años existió un movimiento muralista chileno, fuertemente dependiente del muralismo mexicano, pero que tuvo un rol subalterno en la escena plástica chilena. Sólo en los años setenta, el muralismo se convirtió en *sentido común plástico* de la izquierda chilena, a partir de la acción de las brigadas de pintura mural, que enfrentaban con los medios de la pintura pública a la industria publicitaria de los candidatos presidenciales de la derecha.

El modelo trifuncional

El *simposium* de 1996 instaló una *demanda teórica* que obligó a repensar la posición de Siqueiros, tanto en la crítica como en la historia del arte y la crítica política. Demanda que, en los hechos, ya había sido instalada por el programa metodológico de *Curare*. No es casual que Olivier Debroise escriba una introducción "política", apuntando a fijar las *condiciones de las condiciones* de una polémica no deseada por la historiografía oficial, lo cual es una de las maneras más lúcidas de convertir una conmemoración en una instancia de producción de conocimiento. Este ensayo, en el contexto de la celebración del Bicentenario de la Independencia, aspira a convertirse en una expansión del gesto analí-

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

tico de 1996. A más de una década de distancia, el modelo crítico implícito de *Curare* ha hecho sus méritos y se ha desplazado hacia la construcción, por no decir la invención, curatorial. Ajustado a este modelo que no ha sido formalizado, sino enunciado mediante su práctica analítica en un periodo largo, recupero la operatividad de una controversia en que los temas polémicos de 1996 obligan a reescenificar un campo de fuerzas argumental producido en 1950, a propósito de una suma de incidentes que a su vez tuvo lugar en 1940.

En "El caso Siqueiros", Francisco Reyes Palma reconstruye un debate sobre la recepción francesa de la Exposición Mexicana de Arte Antiguo y Moderno. A poco de iniciada la lectura, sabemos que ése no es el propósito, sino describir la respuesta de Siqueiros como construcción de un efecto de recepción destinado al campo del arte mexicano, que era en definitiva el lugar en el que debía instituir la plataforma de Arte Público mediante la puesta en actividad del triangulo agente/militante/pintor. Reyes Palma propone que la secuencia intercambiable de estos tres elementos, está montada sobre la determinación estructural del modelo del agente de la policía estalinista. Nadie se había atrevido a formular una hipótesis sobre las relaciones entre arte y política dando un lugar determinante, no ya al modelo político, sino directamente al modelo policial; específicamente, al estatuto del "doble agente", para quien la simulación orgánica forma parte de una teatralidad de la palabra que opera como un inconsciente partidario.

Olivier Debroise inicia la introducción de "Otras rutas hacia Siqueiros" (1996) refiriéndose al anuncio que Anita Brenner hizo en 1932, con ocasión de la exposición de Siqueiros en el Casino Español de la ciudad de México: "Sencillamente, no se puede hablar o escribir de la obra de David Alfaro Siqueiros sin hablar de política". En la misma tarde del 25 de abril, estalla el debate imposible a raíz de la ponencia presentada por Francisco Reyes Palma, en la que desglosa con gran maestría la reconstrucción de la recepción parisina de Siqueiros en el marco de la exposición de arte mexicano montada bajo la dirección de Fernando Gamboa.

Ni más ni menos, a la condición de artista y militante de Siqueiros, Reyes Palma agregó el estatus de agente doble. Una hipótesis de esta naturaleza, planteada frente a un público militante de la década de 1990, que no se había hecho la pregunta por la naturaleza policiaca implícita en su propia teoría de la vanguardia, provocó una indignación de grandes proporciones que se extendió incluso hasta el ámbito académico. Reyes Palma fue cubierto de insultos y reproches, porque investigó analíticamente una zona que hasta entonces no había sido puesta en duda; a saber, el inconsciente policial de la teoría de

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

la vanguardia. Y asociado a él, la conversión de la práctica política estalinista en una operación del servicio de inteligencia y seguridad. Para sorpresa de todos los asistentes, fue Raquel Tibol quien se levantó de su silla para afirmar de manera definitiva y contundente que, a estas alturas, ya nadie podía poner en duda que Siqueiros había sido un agente de la GPU.

Reyes Palma introduce el valor analítico de la secuencia *artista / militante / agente* y obtiene rentabilidad apreciable gracias a la combinación de diversos recursos, que no son los que estábamos acostumbrados a leer en la crítica de arte, en particular respecto de la historia del muralismo. De todos modos, la categoría de *doble agente* era una de las maneras de manifestarse de la militancia política, no sólo en el caso de Siqueiros.

¿Cuál de los tres elementos de la secuencia mencionada en el párrafo anterior determina el carácter del triángulo planteado por estas tres condiciones de producción subjetiva? Como sea, a partir de esta secuencia, será preciso establecer las distinciones comparativas entre la escena plástica chilena de 1940 respecto de la escena plástica argentina de 1933. Si a Montevideo, en 1929, viaja como militante, a Buenos Aires llega como artista en 1933, mientras que a Chile, en 1941, se encamina llevando consigo el doble rol de artista y de agente. La obligación que se plantea en cada caso consiste en establecer las relaciones de cada secuencia con las estructuras de recepción.

¿Quiénes conformarían estas estructuras de recepción para cada caso? Se trata de enfrentar estructuras con relaciones cruzadas, puesto que no existe una reconstrucción del efecto sindical directo de Siqueiros en el Congreso de la Sindical Roja y sólo se han pesquisado las pruebas directas o indirectas de los contactos que éste podía haber tenido con los comunistas uruguayos. En 1933, en cambio, las estructuras de recepción se localizarán de manera más precisa en el campo artístico. Estas consideraciones no son menores a la hora de calificar el rol de Siqueiros como un *modulador de huella*, pues justifican nuestras afirmaciones de que en el viaje de 1929 a Montevideo, iba como militante activo, mientras que el viaje de 1933 lo realizó como artista en situación de repliegue; asimismo, nos permiten percibir que su condición de artista le resultó en extremo útil para cubrir su actividad de agente. En cambio, la estadía en Chile, en 1941, fue un repliegue significativo, obligado por la visibilidad alcanzada por el intento de asesinato de Trotsky. Así, en este último viaje, puso por delante su condición de artista, gracias a la diligente colaboración de Pablo Neruda.

Realizar el intento de encontrar las trazas del agente en el pintor, como se pregunta Reyes Palma, obliga a no metaforizar —como él mismo lo señala—

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

la obra en la biografía, para no terminar esbozando un estudio de su carácter a partir de sus autorretratos. La articulación narrativa, la invención formal que lo conduce a actuar sobre la materia, no son más que indicios que van a adquirir una concreción determinada en la resolución del mural como un campo de fuerzas en el que va a combinar recursos renacentistas (tradición) con recursos mecánicos contemporáneos (ruptura). Reyes Palma sostiene que la foto sumergida en el cuadro precede al sentido de la pose como acto determinante de teatralidad. Lo cual acelera las conexiones entre los elementos de la función triangular *artista* / *militante* / *agente*, ya que la teatralidad resulta ser una mecánica de distribución de la variable jerarquía de cada función, según el momento específico de intervención. De modo que no se pueden separar los elementos del triángulo, sino que es preciso considerarlos, de acuerdo con cada momento o coyuntura, como tres elementos articulados que modifican su jerarquía de manera alternada a lo largo de la secuencia.

Siqueiros es sostenido por un significante mecánico-militar-revolucionario que posee sus modos de expresión artística, militante y de doble agente, comprometiendo la transición metodológica que cada elemento del triángulo ya señalado exige. La eficacia de su maquinaria estética está determinada por un inconsciente termodinámico, que estará iconográficamente presente en su pintura; pero con rasgos telúricos que no modifican su concepción de la energía, sino que la distribuyen tanto en sus condiciones naturales como sociales y políticas. De todos modos, en el centro de todo esto se instala una imaginería de plan quinquenal que termina por imprimir su sello a cada una de las acciones emprendidas en los espacios de intervención correspondiente.

Montevideo, 1929

El 15 de mayo de 1929, en Montevideo, Siqueiros asiste como delegado al congreso continental destinado a crear la Confederación Sindical Latinoamericana, vinculada a la Internacional Sindical Roja. El 18 de mayo es fusilado sin juicio y por orden de Calles, José Guadalupe Rodríguez, secretario general del Partido del Trabajo de Durango y fundador de la Liga Nacional Campesina. Éste es un momento de gran represión a los comunistas, intensificada en marzo de ese año a raíz del levantamiento militar "escobarista", en que el gobierno les atribuye responsabilidad.

En septiembre de 1928, Portes Gil es nombrado presidente provisional hasta las elecciones del 20 de noviembre de 1929. Pero quien está detrás del

trono es Plutarco Elías Calles. Ambos acrecientan la represión contra los sindicatos comunistas y ejercen una presión creciente sobre la CROM (Confederación Regional Obrera Mexicana) para que enfatice su tendencia corporativista. La CROM era un sindicato bajo tutela del Estado y servía de correa de transmisión del gobierno, empeñado en controlar al movimiento obrero mediante una política "paternalista autoritaria".

La otra organización sindical importante en el México de 1928 es la Confederación General del Trabajo (CGT) de corte anarcosindicalista. Creada en 1921, con participación de anarquistas y comunistas, rompe en 1922 con la Internacional Sindical Roja, lo que provoca la salida de estos últimos, que recurren a una nueva estrategia de *entrismo* en las bases sindicales de la CROM. En circunstancias bajo las cuales adquieren un margen de maniobra que les permite sortear la represión del gobierno, llegan a organizar la poderosa Liga Nacional Campesina. Señalo, entonces, el contexto en el que el Partido Comunista Mexicano (PCM) incita a sus militantes a formar una nueva confederación sindical. Siqueiros participa en la quinta conferencia del PCM, entre el 2 y el 7 de abril de 1928, donde, ante a la imposibilidad de trabajar en la CROM y la CGT, Julio Antonio Mella propone la creación de una tercera central sindical. La opción es rechazada por la mayoría; sin embargo, en septiembre del mismo año, Mella insiste, en *El Machete,* en la necesidad de aprovechar el momento de descomposición de la CROM para ocupar el hueco político que se está abriendo y logra que una conferencia extraordinaria del partido decida la creación de la tercera confederación obrera.

Mella es asesinado el 9 de enero de 1929. Sin embargo, *El Machete* publica dos días después de su asesinato un llamamiento a la unidad sindical en el que señala la inscripción de su estrategia en una perspectiva latinoamericana, pero que ha sido decidida en Moscú por la Komintern. Es formando parte de esta trama político-sindical que Siqueiros acude a Montevideo, para participar en el Congreso de la Confederación Sindical Latinoamericana (CSL).

A quince días de la muerte de Mella se había constituido la Confederación Sindical Unitaria de México (CSUM), en cuyo congreso fundador, celebrado entre el 26 y el 30 de enero de 1929, el flamante organismo decidió respaldar a Sandino, adherirse al Socorro Rojo Internacional, acudir al congreso sindical latinoamericano, elegir a Siqueiros secretario general y a Mella secretario general honorario a título póstumo. La CSUM vivirá en condiciones de persecución y clandestinidad durante la mayor parte de su existencia. Siqueiros se encuentra en Montevideo en mayo de 1929. Gabriel Peluffo, crítico e historiador uruguayo, que participa en el *simposium* con la importante ponencia

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Otras rutas hacia Siqueiros, señala que en el periódico *Justicia*, del Partido Comunista Uruguayo, se hace pública la llegada del "compañero Siqueiros" sin enfatizar su condición de pintor.

En su texto, Peluffo realiza una sugerente comparación entre los viajes de Vasconcelos y de Siqueiros a Montevideo. Vasconcelos, en 1922, en tren, se dirige desde São Paulo a Montevideo. Su breve estadía ahí acaba decepcionándolo en una forma más que relativa, debido al ambiente político uruguayo, al que califica de servil en todo sentido; servil en el plano interno ante la política del presidente Batlle, y en el plano externo, servil ante la política de Estados Unidos. Lo que hace Peluffo es recurrir a la decepción de Vasconcelos para dimensionar la que casi una década más tarde será la propia decepción de Siqueiros.

Ésta es una cuestión crucial: Vasconcelos tiene unas determinadas expectativas respecto de lo que va a encontrar en Montevideo y en algunas ciudades del interior de Argentina, donde se detiene a realizar algunas conferencias. Trae consigo una experiencia de construcción estatal que ningún intelectual del Cono Sur puede ostentar; lo cual lo convierte en un portavoz privilegiado y referencial de la cultura mexicana contemporánea. Desde esa posición, exige y plantea unas preguntas que él mismo se responde de un modo que será de inmediato puesto en tela de juicio por los receptores locales. La decepción a la que remite Peluffo se traslada a unas supuestas expectativas que Siqueiros pudo haber tenido en 1929 y que estaban ligadas al propósito, tanto suyo como de Vasconcelos, de realizar una "prédica" en la que, lo mismo en lo político que en lo artístico, la experiencia mexicana se diera a conocer como un paradigma, cuyas características y efectos locales las clases políticas del Cono Sur no estaban dispuestas a tolerar.

Peluffo emplea la palabra "prédica" para referirse a la actividad de Siqueiros, durante el viaje de 1933. En términos estrictos, quizás no sea ésa la palabra más adecuada para referirse al esfuerzo infructuoso del pintor por formar un bloque de artistas. La mención, sin embargo, introduce una hipótesis sugerente sobre un cierto estado de ánimo, por cuanto la palabra "prédica" reduce a Siqueiros al rol de un predicador, cuyo único margen de maniobra tiene lugar en un púlpito, desde el que no puede tener manejo efectivo del efecto de sus palabras. Respecto del viaje de 1929, en cambio, Peluffo apenas menciona de parte de Siqueiros interés alguno por exhibirse como referente artístico. Olivier Debroise ratifica este punto de vista al señalar, en el catálogo de la exposición *Retrato de una época, David Alfaro Siqueiros, 1930.1940*, que Siqueiros deja de pintar y se retira del mundo del arte en 1926 para dedicar-

se a la organización sindical de los mineros de Jalisco. A lo anterior, se agrega el sentimiento de que, en ese momento, tampoco es suficientemente reconocido como una exponente del llamado "renacimiento mexicano". Aunque Olivier Debroise formula la hipótesis de que esa retracción pictórica es un síntoma de un sentimiento más profundo de derrota de los ideales del muralismo de 1922-1924. Sin embargo, esta situación existencial será una constante en Siqueiros. La ruptura entre militancia y política se reiterará, a juicio de Olivier Debroise, en 1937-1938. Me permito en este punto coincidir con la sugerencia que Reyes Palma plantea para el caso, en el sentido de que es inadmisible una ruptura que introduzca elementos de discontinuidad entre ambos ámbitos del trabajo de Siqueiros; por el contrario, militancia, práctica pictórica y agente son momentos intercambiables que en ocasiones operan de manera simultánea, y otras veces en una articulación jerarquizada. Baste señalar, respecto de la hipótesis comparativa de Peluffo sobre los viajes de Siqueiros y Vasconcelos en la década de 1920, que los intereses de ambos presentan una diferencia sensible; los del primero estaban definidos por la construcción de una entidad política continental, en una posición revolucionaria de corte bolchevique, mientras que el segundo representaba el espíritu de la Revolución mexicana en plena etapa de normalización. Dicha diferencia se hará más evidente aún, cuando, en 1933, ambos coinciden en Buenos Aires y se enfrascan en una áspera polémica que tendrá como telón de fondo el análisis del gobierno de Calles. Vasconcelos sostenía que éste había traicionado los ideales de la revolución de Madero y lo acusaba de fraude en las elecciones de 1929. Siqueiros apuntaba más lejos, al acusar a Calles de traicionar la revolución agraria de Zapata y Villa, respecto de la cual Madero quedaba como un tibio regeneracionista. En este debate, Siqueiros se las arregló fácilmente para ser percibido como un revolucionario, frente a un Vasconcelos que se vio compelido a no asistir a un segundo debate, porque la campaña en su contra en medios estudiantiles superaba toda mesura. Es necesario retener el hecho de que la Revolución mexicana se convierte en un telón de fondo fantasmal donde se sobreimprimen las polémicas locales, en que participan sectores conservadores, reformistas y revolucionarios, si se me permite realizar una clasificación general de la distribución discursiva porteña. Y más necesario aun cuando sabemos que Vasconcelos y Siqueiros escriben en periódicos rivales; el primero lo hace en *Últimas Noticias*, y el segundo en *Crítica*. Es decir, los artistas e intelectuales mexicanos se encargaron, en esa coyuntura, de trasladar la controversia sobre la Revolución mexicana y sus efectos al Cono Sur, llevando consigo la más áspera dimensión de las polémicas en su escena de origen.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Coincido en que la hipótesis comparativa de Peluffo instala un eje de gran riqueza analítica para el estudio de las relaciones entre los intelectuales mexicanos y el Cono Sur. Al menos los que he mencionado vienen a la búsqueda de unas determinadas conformaciones que no encuentran, porque consideran de manera inconsciente que ninguna de las formaciones sociales locales ha experimentado la densidad de una ruptura como la que ha experimentado la sociedad mexicana, aun con todas las contradicciones que ello acarrea consigo. En este sentido, es el propio Vasconcelos quien proporciona los indicios de lo que se revelará como una incomprensión evidente de la complejidad local, al escribir sus *Notas de viajes a la América del Sur*, antecedidas por un prólogo que da nombre a uno de sus libros más difundidos e influyentes: *La Raza Cósmica, misión de la raza iberoamericana*, publicado en 1925. Es decir, Vasconcelos define una misión que las elites intelectuales y políticas del Cono Sur están lejos de desear reconocer.

No es éste el lugar para abordar el estudio de esta situación ligada al viaje de Vasconcelos; pero sin lugar a dudas, la discusión en torno al concepto de raza investido por su pensamiento, produce en el Cono Sur un debate sobre el rol del mestizaje, que se plantea bajo otras premisas y en el curso de otra tradición intelectual que en México. Esta situación es indicativa de la diferencia que hubo entre la percepción de la Revolución mexicana en Lima, a través de *Amauta*, y la percepción en Buenos Aires, por medio de *Crítica*. En este contexto, una cosa es la figura de Vasconcelos como rector de la universidad y alto funcionario de gobierno en el área de la educación y la cultura; y otra muy distinta es el efecto de sus concepciones en una escena intelectual que lo menos que podía hacer era poner en duda la genealogía de sus conceptos. Aun así, es preciso hacer la distinción entre la recepción inmediata de sus observaciones de viaje y la lectura que podemos hacer desde nuestras actuales consideraciones metodológicas, que nos permiten realizar una compresión más amplia y proyectiva de su pensamiento. En 1922 Vasconcelos es un hombre público, representante del gobierno de Obregón, mientras que Siqueiros —en 1929— viaja como un agente político, perseguido por el gobierno de Calles.

El primer viaje de Siqueiros a Montevideo, en 1929, está someramente registrado. En cuanto a Vasconcelos, en 1922, permanece en esta capital sólo cinco días en el marco de una visita improvisada, en la que sin embargo tuvo la oportunidad de conocer al presidente Baltasar Brum —tío de Blanca Luz Brum— y de participar en debates acalorados sobre la supremacía futura de las razas mestizas y tropicales. En cuanto a la visita de Siqueiros, es preciso

hacer notar que le cae de rebote el efecto de las objeciones que el periodista y político de la tendencia "batllista" del Partido Colorado, J. Oscar Cosco Montaldo, formula ya en 1926 contra los argumentos de Vasconcelos, los cuales rebate ampliamente en un artículo aparecido en la revista *Nosotros* de Buenos Aires. No sabría señalar la dimensión de dicho rebote, aunque indica la existencia de un conjunto de objeciones que ponen de manifiesto alguna reticencia en la prensa rioplatense respecto de lo que pudiera representar un discurso político y cultural mexicano, sostenido por quien había sido el principal promotor del muralismo.

A la reticencia anterior se debe agregar la circunstancia de que, en 1929, Siqueiros asiste al congreso sindical como delegado, antecedido por los ecos de su experiencia internacional en el campo del sindicalismo rojo. Ha dejado a un lado —aparentemente— la pintura, desplazando su modelo compositivo al terreno de las luchas sindicales y de las ensoñaciones políticas iberoamericanas.

Sin embargo, el estado ideológico de Siqueiros no es comparable con el de Vasconcelos. Para el primero, lo que prevalece por sobre el concepto de raza es el concepto de clase: la lucha de clase contra clase. Ése es el espíritu con que llega a Montevideo, buscando afirmar una política destinada a favorecer un sindicalismo de clase. En tal sentido, los interlocutores que busca Siqueiros en 1929 eran compañeros de clase, compañeros de partido, más o menos agentes como él, y no intelectuales y literatos del tipo que esperaba encontrar Vasconcelos en 1922. De todos modos, ya por la prevalencia del concepto de raza, ya por la preeminencia de un punto de vista clasístico, tanto Vasconcelos como Siqueiros, confundidos en una misma línea de percepción, no pueden sino representar una doble amenaza. Por un lado, porque atenta contra la unidad étnico-política de la oligarquía; y por otro, porque representa un principio de disolución social internacionalmente garantizado.

Hay que tener en cuenta que Siqueiros ya había visitando la URSS en 1927. Este dato debe servir para comprender cuál era la experiencia de viajes políticos que éste ya tenía en el cuerpo al desembarcar en Montevideo en 1929. Ya había estado en la URSS, encabezando una delegación mexicana de varias docenas de mineros, ferrocarrileros, trabajadores textiles, maestros y obreros, que iban al IV Congreso de la Internacional Sindical Roja en Moscú (el Profintern).

Es de suponer, por lo tanto, que un sujeto con esta experiencia no estaba destinado a desempeñar un rol secundario en el Congreso de Montevideo. No dispongo de documentos que me permitan reconstruir la situación del congreso. Sólo he podido encontrar una mención lateral sobre la importancia de

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

la asistencia a dicho congreso, dado el efecto consignado. Algunos comentaristas señalan que habría sido su oposición en dicho congreso a la estrategia del atentado individual lo que se convirtió, según algunas fuentes, en la causa principal que determinó su expulsión del Partido Comunista Mexicano. La razón evocada resulta sorprendente si se toma en consideración la participación de Siqueiros en el intento de asesinato de Trotsky, en 1940. Pero el congreso sindical que se menciona es tan sólo el marco político en el que se inscribe otro atentado de carácter individual; a saber, que Siqueiros regresa a México acompañado de su nueva compañera, la poetisa uruguaya Blanca Luz Brum.

Olivier Debroise se apoya en los diversos relatos de antiguos militantes que revelan las formas internas de operar de quienes articulan el doble papel de agentes y militantes, para sostener una hipótesis más que plausible. Ésta señala que la expulsión de Siqueiros obedece a una acción defensiva encubridora destinada a proteger a cuadros significativos del aparato internacional en un periodo de dura represión. No importa cuál haya sido la causa eficiente de la expulsión; el hecho es que ésta debe ser interpretada como un certificado de libre disposición para realizar en mejores condiciones su papel de agente de la GPU. Quien sostiene la hipótesis de la expulsión como acción defensiva es el propio representante en México del Socorro Rojo Internacional, Eneas Sormenti, conocido por su "chapa" de Vittorio Vidali, con quien Siqueiros se encontrará realizando tareas durante la Guerra Civil española.

Montevideo, 1933

No debe sorprender en modo alguno que esta expulsión sea mencionada, en marzo de 1933, en la carta que Siqueiros envía al Comité Central del Partido Comunista del Uruguay. Ésta no es la manera como se dirige al partido un renegado, sino alguien que tampoco debe ser considerado un compañero de ruta. Siqueiros escribe desde el poder que le otorga su doble estatus de agente y militante internacional, que exhibe la osadía de tomarse ciertas licencias con los camaradas uruguayos.

Esta carta, que ha sido presentada por Raquel Tibol con el título "Informe a los comunistas uruguayos", en la edición de *Palabras de Siqueiros*, no fue conocida hasta 1994, cuando fue exhibida por Gabriel Peluffo en el XVII Congreso del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Así lo señala la propia Raquel Tibol en la introducción a la carta en la que Siqueiros describe su situación orgánica entre los dos viajes a Montevideo.

Siqueiros convierte el informe a los comunistas uruguayos en un *análisis objetivo* sobre la *situación concreta* de sus propios trabajos. El límite causal es la expulsión. El Congreso de la Sindical Roja es el nombre omitido en el informe. Pero a buen entendedor, pocas palabras. Sin embargo, el partido uruguayo no desea ser un buen entendedor; de ahí que Siqueiros deba cumplir con el rito leninista del informe político, en el curso del cual se dedicará a humillar a su destinatario —el propio Comité Central— con el relato pormenorizado de sus propios objetivos políticos.

En primer lugar, advierte que todos los artículos de eminentes personalidades del arte "hacen resaltar el carácter proletario y subversivo" de su obra. En segundo lugar, declara que sus actividades no se remiten sólo a la pintura, sino que da "conferencias destinadas a captar intelectuales para la ideología del partido". En tercer lugar, manifiesta que su viaje y estadía en Estados Unidos se explica porque ése era un país "de gran industria desarrollada, en donde podía concretar los conceptos que sobre los nuevos vehículos de producción plástica revolucionaria comenzaban a germinar en mi cabeza".

En la carta, la estadía en Los Ángeles aparece como el momento en que se articula de manera cabal su actividad de pintor, militante, conferencista, organizador colectivo. Es en ese contexto que forma el Bloque de Pintores —adherido al John Reed Club— y que en septiembre de 1932 pronuncia la conferencia *Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva*. Las autoridades de inmigración lo obligan a salir de Estados Unidos. En la carta-informe, Siqueiros declara: "Por eso estoy aquí. Creí que en Uruguay la ilegalidad deja todavía ciertos márgenes para el trabajo descubierto".

Siqueiros sabe usar las palabras; opera sobre el papel como sobre el espacio del muro, distribuyendo tácticamente las figuras, los trazos y los colores, de acuerdo a las características objetivas del terreno; es decir, de la superficie. Este materialismo ha sido una de sus conquistas formales durante su estadía forzada en Taxco, en el curso del año 1930, cuando a falta de telas de calidad se ve forzado a pintar aprovechando los accidentes de los gruesos costales de henequén y el óleo engrosado con copal para lograr empastes cálidos y volúmenes más densos.

El caso es que Taxco significa una fase tecnológica dependiente de la ruralidad, mientras que en Los Ángeles va a recurrir a los materiales de la gran industria. En Montevideo no encontrará ni industria ni condiciones orgánicas para un bloque pictórico-político. A Montevideo, en 1933, no viaja para hacer avanzar su estrategia plástico-política, sino por motivos de organización de su retaguardia. El "por eso estoy aquí" significa *no puedo estar en otra parte*, de

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

modo que el espacio de su biografía —regresar a la tierra natal de su mujer de entonces— sólo adquiere sentido en una propuesta partidaria general. De tal manera, tanto su viaje de 1929 como el de 1932, tienen de común la cuestión del desplazamiento orgánico entre el *agente encubierto y el pintor descubierto*. Todo lo cual determina el carácter de sus estadías en el Cono Sur, como una respuesta de sobrevivencia en un contexto de persecución constante. En este marco, no se puede esperar de Siqueiros otra cosa distinta de la que realiza políticamente en Los Ángeles, ya que el campo plástico es "otro" frente de lucha del agente revolucionario. Bajo esta consideración, Siqueiros no realiza un viaje difusor de su doctrina, como lo hace Vasconcelos en 1922, sino que se trata del traslado de un agente que ha sido derrotado y obligado a cambiar de frente, debiendo implementar en su lugar de arribo la misma estrategia sobre la que trabajaba en el sitio de su expulsión. En tal situación, trasladó de modo mecánico su estrategia del *John Reed Club*, sin siquiera intentar adaptarla a las condiciones locales.

La coyuntura porteña

La crítica historiográfica da por entendido que en el viaje de 1933 a Buenos Aires, la invitación extendida a Siqueiros por *Amigos del Arte* se enmarca en una creciente valorización de lo mexicano, y que su arribo está precedido de una campaña periodística que se hace notar en el diario *La Prensa* a través de la pluma del crítico Ángel Guido. Sin duda ello es efectivo. Sin embargo, esta situación, a lo menos requiere ser analizada en un panorama más amplio de relaciones políticas, en las que será protagónica la figura de Alfonso Reyes, embajador del gobierno de Calles, como parte de un plan destinado a romper el aislamiento de México y dinamizar su inserción en la economía internacional en los momentos de institucionalización de la revolución. En este terreno, la historia del arte debe pedir auxilio a la historia diplomática. Maria Cecilia Zuleta, en el libro *Los extremos de Hispanoamérica: relaciones, conflictos y armonías entre México y el Cono Sur. 1821-1990*, editado en el 2008 por la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, sostiene que para la diplomacia mexicana era urgente poner en práctica un política de rápido acercamiento que le permitiera intervenir en las conferencias internacionales y evitar la constitución de un bloque de proyecciones hegemónicas conformado sólo por Argentina, Brasil y Chile. En este marco, el embajador Alfonso Reyes se convirtió en un personaje notable en el mundo cultural porteño, alternando con

escritores, intelectuales y artistas; dictando conferencias en las universidades del interior de la Argentina, al tiempo que no descuidaba el lado práctico del intercambio: el comercial. Sin embargo, en 1933 se hizo notorio el desencuentro entre la cancillería argentina y mexicana, en torno a los preparativos de la VII Conferencia Internacional Americana (Montevideo, diciembre de ese año). La cancillería argentina obstaculizó el trabajo de la cancillería mexicana en dicho escenario multilateral, rechazando su propuesta para debatir sobre la problemática económicosocial y financiera del continente, lanzando una contrapropuesta de una conferencia específica para tratar estos asuntos. Maria Cecilia Zuleta señala que los desencuentros a nivel de gobierno se verificaron también en el campo cultural, llegando el gobierno argentino a favorecer los poderes eclesiásticos mexicanos en su enfrentamiento con el anticlericalismo de Lázaro Cárdenas, lo que permitió configurar un ambiente de desconfianza, que operó durante un periodo relativamente extenso, no sólo en el terreno diplomático, sino que se extendió a otros dominios del campo cultural argentino; situación que favoreció la hipótesis de existencia de una intolerancia significativa hacia lo mexicano, tanto en el espacio de gobierno como en el de la oposición política.

En las notas de su ensayo, Peluffo menciona que si bien la distancia orgánica entre Siqueiros y el partido comunista uruguayo existió, por lo menos el primero contó con el apoyo de algunos camaradas que formaron parte de una plataforma de acogida mínima. Una de las cuestiones que será preciso indagar será esta situación de ambigüedad orgánica, que se mantienen durante su estadía en Buenos Aires. La decisión de formar un Bloque de Pintores no es de carácter partidario, sino más bien corresponde a la estrategia del propio Siqueiros por validar sus opciones personales y convertirlas en *política del partido*, porque siempre estuvieron concebidas como *política de partido*.

Me pregunto si existen condiciones documentarias para abordar algunos aspectos relevantes de la historia orgánica de Siqueiros. Peluffo descubre en el archivo Pombo —en la Biblioteca Nacional de Montevideo— una carta de Siqueiros dirigida a Blanca Luz Brum en la que hace mención que nadie del partido comunista argentino lo busca en Amigos del Arte y que trabaja sin contacto oficial, si bien mantiene relaciones extraoficiales con buenos camaradas. La perspectiva del Bloque de Pintores carece de recepción en Buenos Aires, sobre todo si Siqueiros considera que la constitución de dicho bloque se realiza en torno a su trabajo.

Mi hipótesis, en este terreno, es que las relaciones extraoficiales moldean lo que llamaré "operaciones de superficie", referidas a similitudes de información

impuestas desde fuera del campo artístico. En Montevideo, por extraoficiales que fueran esas relaciones con el Partido, éstas no le impedían elaborar iniciativas para la formación del bloque de artistas muralistas bajo conducción de un modelo de organización para-partidaria, en el sentido de que se organiza a los artistas como si constituyeran un "frente de masas". Siqueiros no sólo cita por la prensa a un encuentro de artistas para sentar las bases de dicho bloque, sino que manifiesta su deseo de proyectar una obra monumental en el recientemente inaugurado estadio Centenario. Iniciativa que no prospera.

Incluso, en Montevideo es reproducida la conferencia que había pronunciado en el *John Reed Club* de Los Ángeles, el 2 de septiembre de 1932, sobre las "Experiencias técnicas del bloque de pintores". Esto quiere decir que Siqueiros tiene en mente de manera precisa una relación política entre el enunciado de esa conferencia y su interés por convertir su texto en programa de acción, en un contexto determinado.

Ésta será la actitud que lo caracterizará durante su estadía en Buenos Aires, aunque con diversos resultados. Diré, al menos, que los traslados de similitud son diferenciados, justamente, en función de la distinción de las "sociedades de recepción". Siqueiros no busca adaptar a las condiciones de Buenos Aires su experiencia de Los Ángeles, poniendo atención a las particularidades del contexto, sino tan sólo reproducir el modelo de conducción política implícito en dicho programa. He ahí el ejemplo, con su *Llamamiento a los plásticos argentinos*, publicado en el diario *Crítica* de Buenos Aires, el 2 de julio de 1933. Es posible sugerir que Siqueiros haya sobredimensionado las condiciones de recepción de su arribo, teniendo en cuenta la campaña de prensa favorable que lo precedió, a lo que se agrega la percepción del éxito de la inauguración de la exposición en la galería Van Riel, el primero de junio.

La muestra está constituida por 14 cuadros de caballete, cuatro litografías y la reproducción fotográfica de tres de sus cuadros monumentales, realizados en México y Estados Unidos. Inclusive, en las ediciones dominicales de algunos importantes periódicos se publica el anuncio de la reciente inauguración de la exhibición, junto a la reproducción de algunas obras. Sin embargo, la polémica no tarda en estallar después de las dos primeras conferencias, que provocan una rápida reacción de la crítica, de algunos artistas, y sobre todo, de los miembros de Amigos del Arte. Por lo pronto, *un Llamamiento a los plásticos argentinos* fue publicado en la edición del diario *Crítica* del 2 de junio. Las dos primeras conferencias pactadas fueron pronunciadas entre esa fecha y el 22 de junio y deben ser entendidas como una extensión programática del llamamiento. Después de esa fecha, el propio diario *Crítica*

publica el relato de la tercera conferencia, que había sido cancelada por Amigos del Arte.

La polémica ya había comenzado en el momento en que son desembaladas las telas para montar la exposición y prosigue en las conferencias. Álvaro Abós consigna el hecho que a la primera de éstas, *Giotto, ideólogo del cristianismo*, "acuden ¡más de mil personas!". Es lo que le anuncia el propio Siqueiros a Blanca Luz Brum, aún en Montevideo, en un telegrama que le envía de madrugada. La segunda conferencia sobre *El renacimiento mexicano* tuvo aún mayor repercusión. En este contexto de avance discursivo la tercera conferencia pactada, sobre *La pintura monumental moderna,* fue suspendida por los organizadores. Había estallado lo que se llamó "el caso Siqueiros".

Desplazado de Amigos del Arte, Siqueiros pronuncia la tercera conferencia en el subsuelo del Hotel Castelar, sede de la agrupación Signo, dirigida por el crítico Leonardo Estarico. Para entender la dimensión que a esas alturas ya ha adquirido la polémica, Pacheco cita la edición del diario *Crítica* del 22 de junio: "Los reaccionarios perdieron anoche una batalla verbal frente a Siqueiros. Los fascistas vencidos, aplaudieron a rabiar al delegado Trotskysta". No entraré en detalles sobre cómo interpretar este último apelativo. Lo que importa es dimensionar la presencia de Siqueiros como un sujeto acelerador de una polémica que ya está en curso en el seno de la propia escena intelectual argentina.

El caso Siqueiros

En abril de 1933, Bernardo Graiver, militante comunista, ha comenzado a editar la revista literaria *Contra*, que será dirigida y en buena medida animada por Raul González Tuñón. ¡Y que duda cabe! *Contra* arremete contra Amigos del Arte y su programa de invitaciones, que recibe gustoso a personajes de tercera categoría, como Hermann Keyserling y Paul Morand, pero que tiembla ante hombres como Siqueiros, que habría tenido el coraje de gritar sus cuatro verdades sobre una asociación inexplicablemente subvencionada por el gobierno. Lo que indica un punto significativo para retener, sobre todo, vinculando esta subvención que afecta la política interna del campo cultural argentino, con los desencuentros que tienen lugar en el terreno de las relaciones exteriores, entre los gobiernos mexicano y argentino.

Valga preguntarse sobre el nivel de desinformación que ostentan los miembros de Amigos del Arte acerca de la obra de Siqueiros. La critica reciente ha recurrido a las memorias de María Rosa Oliver para sostener que el gran

gestor de la visita de Siqueiros a Buenos Aires no es otro que Waldo Frank, el escritor norteamericano que escribía sobre España y América Latina y que juega un rol decisivo en los momentos iniciales de la revista *Sur*. De modo que la representación favorable de México que menciona Pacheco al citar el artículo de Ángel Guido, está precedida por el discurso que sostiene Waldo Frank en los círculos en que se mueve Victoria Ocampo, más allá del interés manifestado por la directiva de Amigos del Arte.

Victoria Ocampo había viajado a Nueva York en 1930, donde fue recibida por Waldo Frank, quien le presenta a Sergei Eisenstein, que viene de terminar la filmación *¡Que viva México!* y que en Taxco ha conocido a un pintor llamado David Alfaro Siqueiros. Es Waldo Frank quien le indica que a su paso por Lima —de regreso a Buenos Aires— debe encontrar a Mariátegui; pero cuando Victoria llega a verlo, el poeta ha fallecido pocos días atrás. A juicio de Álvaro Abós, la revista *Sur* tuvo la posibilidad de haber sido mariateguista, pero contra esa eventualidad no sólo se interpuso el fallecimiento de Mariátegui, sino que se agregó el hecho de que Victoria Ocampo no congeniaba con Samuel Glusberg, que era quien Waldo Frank le había inicialmente recomendado como editor. En tal caso, es dable pensar que en este juego de cruces y relaciones sociales e intelectuales de Victoria Ocampo, en esa coyuntura, la revista *Sur* aparece bajo el patrocinio explícito de José Ortega y Gasset y no de Waldo Frank. Todo esto da a pensar que lo más probable es que la invitación a Siqueiros se haya tejido en este contexto relacional, si bien no está suficientemente demostrado que Siqueiros y Waldo Frank se conocieran personalmente; lo cual no era necesario para justificar la invitación en la medida que Waldo Frank había hecho clases en la New School for Social Research junto a Lewis Mumford, entre otros, y tenía un amplio conocimiento de la obra de Orozco y del movimiento mexicano de pintura mural.

Todo lo anterior apunta a formular una hipótesis sobre las condiciones de arribo de Siqueiros y el modo como irrumpe en la escena intelectual y artística argentina. Pero no es posible, todavía, sostener hipótesis alguna sobre las expectativas del propio Siqueiros al respecto. He propuesto que éste vive desde 1929 la condición de un agente del movimiento comunista internacional en situación irregular. Su abrupta salida de Los Ángeles en 1932 y su paso por Montevideo, le preparan el arribo a Buenos Aires, gracias a una serie de tratativas que lo mantienen ocupado durante la primera mitad del año 1933, de modo que es muy probable que antes de su arribo a Montevideo la visita a Buenos Aires ya haya estado armada. Aunque la actitud de Siqueiros, al enfocar sus actividades, no corresponde a la de un agente preocupado por

cautelar su posición. En este sentido, el pintor y el agitador político atentan contra el agente.

En la edición del 4 de agosto de 1933 de la revista *Contra*, Raúl González Tuñón publica el poema *Las brigadas de choque*. Esta controvertida obra funciona como un manifiesto literario, en un sentido retórico muy próximo al "Llamamiento a los plásticos argentinos", publicado por Siqueiros en el diario *Critica* del 2 de junio, y opera a todas luces como el programa estético-político de la revista. En el poema, González Tuñón remarca: "No pretendo realizar únicamente el poema político. / No pretendo que mis camaradas poetas / sigan por este camino. / Que cada uno cultive en su intimidad el Dios que quiera. / Pero reclamo de cada uno la actitud revolucionaria / frente a la vida. / Pero reclamo el puño cerrado / frente a la burguesía".

En este poema, González Tuñón "exhorta a los camaradas poetas a asumir una actitud revolucionaria y a conformar una "brigada de choque" que haga posible la instauración del arte puro en una sociedad sin clases, e impulsa la guerra en contra de las instituciones, las leyes, la democracia y la demagogia burguesas: "Para abatir al imperialismo. /...Por una conciencia revolucionaria. / —y aquí nosotros contra la histeria fascista, / contra la confusión radical, / contra el socialismo tibio. / Contra / contra / estar contra / sistemáticamente contra / contra / Yo arrojo este poema violento y quebrado / contra el rostro de la burguesía".

Sostengo, en función de lo anteriormente señalado, la proximidad semántico-política de los vocablos *bloque* y *brigada*, que se traslada desde un campo léxico a otro; desde Siqueiros en Los Ángeles a González Tuñón en Buenos Aires. La subordinación al léxico de la dinámica militar es una característica de la propia escritura política de entonces. En la lucha revolucionaria, el espacio plástico y el espacio literario son concebidos como frentes de batalla explícitos de una guerra que la burguesía y el imperialismo desarrollan en el terreno implícito. Las palabras son herramientas de trabajo en el frente de la poesía. Al respecto, la pintura monumental fija el telón de fondo sobre el que debe recortarse la movilidad de una brigada de choque, concebida en el léxico de época, como un grupo de intervención partidaria directa que sale a disputarle la calle a las bandas fascistas. La calle deviene el escenario fantasmático en que se sostiene la producción del *arte público*.

A raíz de la publicación de este poema, González Tuñón fue detenido, llevado ante un juez, esposado y sometido a proceso por incitación a la rebelión. Estuvo preso durante cinco días, pero el proceso vino a resolverse en 1935, siendo condenado a dos años de prisión, en el momento en que

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

González Tuñón está en España. Su condena motivó una carta de protesta firmada por intelectuales de renombre, entre los que se encontraban César Vallejo, André Malraux, Waldo Frank, André Gide, Henri Barbusse, Tristán Tzara, Jean Cassou y Heinrich Mann. De todos modos, la detención de González Tuñón en 1933 fue un factor decisivo en el cierre de la revista.

La publicación de *Contra* se realizó entre abril y septiembre de 1933. Silvia Dolinko, especialista argentina en la materia, sostiene que a lo largo de sus cinco números, la revista reprodujo y difundió una serie de problemáticas, enfrentamientos y polémicas de fuerte impacto inscritos en el movilizado campo intelectual y artístico de la época; internacionalismo, modernidad, militancia, compromiso, lucha antifascista, sentido social del arte y politización de la vanguardia son algunas de las cuestiones puestas en juego dentro del debate que se despliega en esos tiempos y que la publicación recoge de modo singular en su breve lapso de aparición. Y agrega que respecto a las manifestaciones artísticas, la publicación no se acota a disciplinas o campos específicos, sino que respalda y promueve un arte militante que busca la renovación estética y política.

Si *Critica* era un periódico de circulación masiva que había roto con los hábitos gráficos y se habría a nuevos formatos de enunciación periodística, *Contra* era una revista mensual de carácter militante que *trabajó* el discurso de Siqueiros en provecho del programa político y de escritura de González Tuñón. La figura de Siqueiros como un vanguardista intransigente que desplegaba sus ideas desde escritos programáticos redactados en un léxico termodinámico-militar inhabitual en el medio, así como su activismo pictórico y su aura de agente político, hacen que *Contra* lo considere como el paradigma del artista comprometido, permitiéndole a González Tuñón trazar a su antojo la línea divisoria que va a separar las aguas en la plástica argentina, entre "ellos" y "nosotros".

Para ratificar lo anterior, Silvia Dolinko menciona con gran pertinencia que el fragmento final de la conferencia *Plástica dialéctico-subversiva* que Siqueiros pronunció en 1932, en el John Reed Club de Los Ángeles, fue publicado en *Contra*, en el contexto de la polémica fomentada por el propio González Tuñón, para explicitar por discurso interpuesto sus radicalizadas ideas acerca de la posición combativa del arte en la coyuntura intelectual y política argentina:

> [...] HOY– Plástica subversiva de ilegalidad durante el periodo actual y de asalto definitivo al poder por parte del proletariado. Plástica de proporciones materiales reducidas, de rápida ejecución, es decir, de ejecución mecánica de

> la mayor capacidad circulativa, es decir, de la más amplia multiejemplaridad; plástica de máxima psicología subversiva. Utilización de todas las oportunidades posibles de plástica monumental descubierta, para la formación de equipos que anticipen la técnica primordial del futuro próximo. MAÑANA– Plástica de afirmación y edificación socialista para el periodo transitorio de dictadura proletaria. Plástica de combate definitivo, liquidador de los residuos del poder capitalista […] DESPUÉS– Plástica de la sociedad comunista ya edificada. Plástica integralmente humana, libre ya por completo de la opresión de las clases dominantes y de toda perturbación política […].

La cita de este fragmento del texto de Siqueiros cumple con la función de servir de fondo referencial sobre el cual se recorta el trazado analítico de González Tuñón, al momento de encender en su provecho un debate entre Siqueiros y el sector de artistas vinculados al Grupo de París. En tal sentido, la denominación de *caso Siqueiros* corresponde a una construcción *jurídica* compleja que compromete determinadas formas de expresión discursiva, en una coyuntura específica. Lo que cabe reconocer es que las tres conferencias y los artículos de prensa puestos a circular en Buenos Aires configuran un *bloque de textos* de combate, destinados a exponer como *frente de problemas* el estado de la lucha de clases en la teoría y la práctica artísticas. Pero dicho estado es enunciable desde el propio Siqueiros a través de su proyecto del *bloque de pintores*, mientras que en González Tuñón asume la forma de una brigada ideológica en la poesía entendida como frente de batalla. Esto es lo que denomino *estructuras de recepción y distribución de los discursos* en la construcción del *efecto Siqueiros*, que para botón de muestra, Silvia Dolinko reproduce un fragmento del poema de Raúl González Tuñón, "Los modernos", con cuya denominación se refiere a parte del grupo de artistas que, anteriormente a la exposición de Siqueiros, participan del Salón de Pintores y Escultores Modernos, en el tercer número de *Contra*:

> Dicen que Butler y del Prete / y Basaldúa y otros ranas / anduvieron hablando macanas, / vale decir, hablando al cuete. / La viril pintura mural / de Siqueiros, los ha asustado. / La burguesía no está mal…/ porque siempre paga al contado. / Y no han de ir a ninguna parte / a pintar ni el muro más chico. / A ellos el arte, sólo el arte… / pero el arte de hacerse rico.

En el contexto de la represión ejercida contra González Tuñón, cuya revista había tan bien apoyado su causa, y en vista de la retención de sus obras

en Amigos del Arte después de la cancelación de la exposición y de la última conferencia, Siqueiros entendió a cabalidad el valor de la oferta de Natalio Botana, para realizar un mural en la finca Los Granados, porque le permitía rebajar sus índices de exposición pública y realizar un repliegue táctico.

Ejercicio plástico

Existe abundante bibliografía sobre la realización de *Ejercicio plástico*. No es mi propósito reproducir los relatos que ya existen y están suficientemente sancionados por la crítica. Mi opción manifiesta ha sido la de montar un conjunto de hipótesis sobre un material crítico ya reconocido, teniendo como objeto de trabajo la construcción efectiva de un efecto polémico de carácter significante.

En diciembre de 1933, una vez terminado el mural de la quinta Los Granados, Siqueiros publica el folleto *Qué es* Ejercicio plástico *y cómo fue realizado*. De hecho, el 5 de diciembre le escribe a Antonio Berni, anunciándole el envío de 100 ejemplares de "nuestra declaración final sobre el fresco de Don Torcuato", al tiempo que le solicita asegurar su distribución entre plásticos, arquitectos e ingenieros, con el agregado no menos significativo de "vos sos en mi concepto el único camarada que puede activar aquí el desarrollo de los equipos adictos al partido". Es decir, el único en posición de constituir el *bloque de pintura* monumental formal, cuyo único antecedente —así lo declara— hay que buscarlo en los "frescos exteriores de Los Ángeles". Ésta es la postura que asume el propio Siqueiros en la redacción del folleto. Entre el llamamiento y el folleto han pasado seis meses y Siqueiros ha sido conminado, nuevamente, a dejar el país. Éste sería el tercer abandono, desde su salida de Los Ángeles, en noviembre de 1932. Su arribo a Buenos Aires había tenido lugar el 25 de mayo de 1933.

Álvaro Abós, al reconstruir las condiciones de producción del mural de Siqueiros en Buenos Aires, reconoce la existencia de un enigma frente al hecho de que si Botana deseaba tener un mural de éste, ¿por qué no le dio a pintar una pared de *Crítica*, el periódico del que era propietario, en el corazón de Buenos Aires? Ése sí que era un espacio público, digamos, políticamente significativo. ¿Por qué, en cambio, le encarga pintar un sótano en una casa en construcción a una hora de viaje del centro de Buenos Aires? Todo tipo de hipótesis y conjeturas se han formulado sobre los motivos, incluso aquellas que sugieren la existencia de un pacto erótico entre Blanca Luz Brum, Natalio

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Botana y David Alfaro Siqueiros. Finalmente, la anécdota no satisface la más básica curiosidad analítica, si no es para afinar la hipótesis sobre el agotamiento de un cierto tipo de exposición pública cuyos resultados no habían sido todo lo que Siqueiros esperaba de la constitución de un bloque de artistas análogo al programa de Los Ángeles. En este sentido, lo que obtuvo en Buenos Aires fue la implementación de lo que González-Tuñón había previsto: una brigada. Puesto que, bajo las condiciones en que se encuentra Siqueiros en junio de 1933, el Equipo Poligráfico formado por Lino Splimbergo, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Eduardo Lázaro y el cineasta León Klimovsky, forman lo que en términos estrictos se denomina *una brigada de pintura*.

Pero una cosa es cierta: la situación política general era más que inestable. Resulta muy probable que Natalio Botana no estuviera en condiciones de darle a pintar una pared de su diario, en los momentos en que las milicias de la Legión Cívica, precedidas por una brigada del Colegio Militar, recorrían las calles porteñas haciendo el saludo nazi; y cuando la Liga Patriótica había amenazado con quemar la galería Van Riel, que era la sede de Amigos del Arte, donde Siqueiros había pronunciado sus dos primeras conferencias.

Marcelo E. Pacheco, en su ensayo *Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicano*, propone una hipótesis que indica una diferenciación de lectura, si no, la construcción de un efecto que se verificará en la producción de un comentario de posteridad adverso para los propósitos manifiestos de Siqueiros. Valga convenir que una cosa es la discursidad expresada en los textos de las conferencias de Siqueiros en Amigos del Arte y el folleto de diciembre; otra, la lectura que, con distancia crítica, realiza Antonio Berni en enero de 1935, en el artículo "Siqueiros y el arte de masas", en el tercer número de *Nueva Revista (Política, Arte, Economía)*. Si de brigadismo artístico se trata, Berni expresa el deseo de constituir su propia brigada, en función de un programa que le sea internamente propio.

Como se sabe, comenzada en julio de 1933, la obra *Ejercicio plástico* estuvo terminada en noviembre del mismo año. A mediados de diciembre, Siqueiros abandona Buenos Aires en barco, rumbo a Nueva York. Un año después de la partida de Siqueiros, Antonio Berni expone las razones argumentales (políticas) sobre lo que él considera el fracaso de la experiencia del mural en Don Torcuato. Pacheco pone el acento en la dureza de la posición adoptada por Berni respecto a la realización y validez del *Ejercicio plástico* que había suscrito en diciembre de 1933.

No se puede hablar, entonces, de "la huella que dejó" Siqueiros en los países que visitaba, puesto que no se trata, en sentido estricto, de visitas. No

hay que olvidar que Siqueiros, en 1933, no tiene adónde ir. Es un perseguido que se acomoda a condiciones de sobrevivencia permitidas por su profesión, pero inmediatamente las hace estallar por el imperativo de cumplir con un programa político establecido de antemano; que él porta consigo, de manera que podemos sostener que *Siqueiros es un programa en sí mismo*.

Resulta particularmente revelador que sus intervenciones sean generadoras de reacciones de gran impacto en la medida que los temas que levanta ya están presentes en cada escena, aunque de modo singular, respondiendo al modo como en cada una de ellas se organiza el debate en torno a las relaciones entre arte y política. Siqueiros, cuando emite declaraciones en la prensa argentina o pronuncia determinada conferencia para la crítica brasileña, promueve un discurso que posee determinadas condiciones de resistencia, en función de la existencia local de una trama temática en la que sus argumentos producen una gran turbulencia reflexiva. Se trata de argumentos *que se saben* pero que sin embargo la escena de recepción se niega a incorporarlos.

A juicio de Pacheco, la acción polémica de Siqueiros reedita en diferido el enfrentamiento entre los "modernos" de los veinte y los Artistas del Pueblo. Sin embargo, las líneas de argumentación adquieren una radicalidad diferente al articularse en un contexto político más extremo —los gobiernos conservadores y el claro avance del fascismo local. Pero sobre todo, porque tienen un elemento nuevo y que consiste en que termina enfrentado con artistas que elaboran estrategias de inserción institucional que consideran de mayor eficacia, visible sobre todo en el caso de Antonio Berni y la gravitación que su obra adquiere después 1933.

Lo que Pacheco pone en evidencia es una hipótesis sobre el concepto de *eficacia inscriptiva*, ejemplificado por la *retracción desmarcatoria* de Berni, dando por asumido que la redacción del folleto programático es responsabilidad de Siqueiros. Todo parece indicar que una vez con Siqueiros fuera de escena, Berni se ve en la necesidad de validar su rol de conductor de la escena interna rebajando el alcance que el mexicano atribuye a la obra colectiva, lo cual sostiene la hipótesis de que sólo es posible pensar en un *efecto Siqueiros*, si es reconstruida la existencia de un debate ya institucionalizado. En este plano, el debate *a través* de Siqueiros, en provecho de González Tuñón, se convierte en menos de dos años en otro debate, esta vez en provecho de Berni. Siqueiros pagará la cuenta.

Tanto Gabriel Peluffo como Marcelo E. Pacheco han puesto el acento en las dificultades que encontraría Siqueiros en Montevideo y Buenos Aires. Peluffo construye el paso de Vasconcelos, una década antes que Siqueiros, como

una experiencia paradigmáticamente decepcionante. Ya lo he señalado: Vasconcelos va a presentir lo que significará un serio escollo para el proselitismo de Siqueiros. Lo que tenemos, entonces, no es más que un inventario de escollos, entre los cuales Peluffo sostiene que las estructuras de recepción de Siqueiros configuran el primer obstáculo para la inscripción de su discurso. Dicha estructura es tipificada como una intelectualidad afrancesada, que da la espalda al continente, en medio de una atmósfera culta y mesocrática que funde la pluralidad étnica y cultural de la inmigración europea en el crisol de un imaginario nacionalista y simbólicamente subordinado. No cabe duda que éstas son las características locales que Siqueiros parece no haber tomado en consideración al formular el programa para la formación del Bloque de Artistas.

Como ya he señalado, Peluffo emplea la palabra "prédica" para referirse a la actividad discursiva de Siqueiros. El empleo de la palabra no puede ser casual, ya que remite al modelo de relación eclesial en que el sujeto de la enunciación se dirige a un grupo de feligreses que están unidos a él por una lealtad que sólo pueden tener los hijos de una misma iglesia. Lo cual da a entender que el discurso está dirigido, en primer lugar, a los iniciados —ya miembros del partido— y no a la amplia mayoría. De modo que la noción de *Bloque* es la que hace la diferencia, en relación a la noción de *Frente*. Siqueiros busca construir un bloque, en lo que supone que su primer espacio de predicación es el propio partido, ya que en dicho encuadre no es preciso convencer a los artistas para el desarrollo de una práctica pictórica que él califica de revolucionaria. Si esa hipótesis le funciona en Los Ángeles en 1932, por el contrario, en Buenos Aires no le funciona en 1933. El denominado Equipo Poligráfico no se constituye como un *bloque*, y menos le da para *frente*; puesto que, como ya lo he adelantado, sólo permite formar una *brigada*, que, por lo demás, experimenta el malestar de reconocerse como tal. El problema que se le plantea a Siqueiros en Buenos Aires tiene que ver con que ni los propios iniciados están convencidos de la necesidad de constitución del *bloque inicial en la perspectiva de un frente*. Quizás, en este contexto polémico, el único que lo entiende de este modo es González Tuñón; sin embargo, su terreno de acción se verifica en el campo de la poesía.

Se podrá objetar que a lo largo de este ensayo, mi preocupación haya apuntado a la figura política de Siqueiros, dejando en segundo lugar su trabajo plástico. Esta ha sido mi opción, aunque no es la figura del político la que se sobrepone a la figura del artista, sino que de acuerdo con la hipótesis ya planteada sobre su trifuncionalidad, he enfatizado el relato en los efectos políticos directos de los viajes, dando por supuesto el conocimiento que se

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

tiene de la evolución de su pintura, tanto en el espacio crítico como en un público amplio. La hipótesis de la trifunción permite realizar un vuelco desde una plataforma política hacia un espacio compositivo cargado de conceptos que provienen del léxico militar, permitiéndole describir las tensiones en juego en el campo plástico. En efecto, a favor de mi hipótesis, me remito a un texto muy corto que fue por Siqueiros en 1938, titulado "La defensiva moderna como problema de profundidad". Se trata de un texto escrito a máquina y corregido a mano, sobre una hoja con el membrete de la 46a Brigada Mixta, cuya primera línea fija el estatuto del problema:

> En la práctica, el rutinario de la táctica militar conduce la defensiva como una rígida contención de la ofensiva enemiga. Que el enemigo no pase, es su único propósito y su única determinación. Para mí, funcionalista en la guerra como en el arte, la defensiva es *ofensiva* porque es *contraofensiva*. Porque implica y presupone la movilidad hasta lo infinito. El académico defiende estáticamente una raya, fortifica rutinariamente una raya; los funcionalistas defendemos dinámicamente una zona, fortificamos multiformemente una zona, inundamos de trampas una zona. El rutinario obra linealmente, el segundo en profundidades espaciales. El rutinario mira una faceta, el funcionalista concibe el problema polifacéticamente.

Todo lo anterior parece provenir del texto sobre *Ejercicio plástico*. Si comparamos las intensidades lexicales y las tramas narrativas de lo descrito, podemos adelantar que los análisis militares de Siqueiros provienen de análisis compositivos que primero han sido realizados sobre una escena plástica, en el entendido que la pintura se trabaja como una cuestión de zona, sobre la que se proyectan múltiples fuerzas que acometen, en profundidad, el espacio. La noción de brigada permite comprender el deseo de organización de recursos plásticos que están en juego. La noción inicial de bloque, forjada en el curso de su experiencia de Los Ángeles en 1932, se traduce en la puesta en forma de la noción de brigada en 1938, permitiendo reorientar la mirada de las acciones plásticas de 1933, bajo la perspectiva de una invención militar propia de la guerra española: la *brigada mixta*. Respecto de ésta, la noción de *bloque* declara su incompetencia en relación con la magnitud de las tareas que presenta la lucha antifascista, en el terreno militar y en el campo de la pintura. De este modo, la trifunción subjetiva que apunta a determinar los estatutos sobrepuestos de Siqueiros, se combina con un segundo tipo de articulación, también trifuncional, relativa a la expresión orgánica que debe asumir la or-

ganización de las batallas, en pintura: bloque, brigada y frente. De este modo, de manera análoga, así como el político, el artista y el agente se combinan de manera desigual en una misma temporalidad, el bloque, la brigada y el frente redistribuyen sus tensiones en una misma zona de operaciones. La cuestión del agente viene a sobredeterminar la dinámica de la visibilidad. La brigada mixta es una invención destinada a resolver la incapacidad operativa del ejército republicano. Un elemento fundamental en esta determinación es el hecho de que el Partido Comunista Español reivindicó para sí la originalidad de la brigada mixta, si bien ésta ya estaba considerada en la configuración del ejército tradicional de 1936. Sin embargo, la mayoría de los oficiales del ejército regular se habían pasado al bando rebelde, dejando a la República en una situación militar desastrosa. De este modo, los comunistas reinventan la noción de brigada mixta con base en el 5o Regimiento, con dos propósitos muy claros: organizar unidades con capacidad militar real que permitieran afrontar la crisis militar de la República y alcanzar la hegemonía militar dentro del Frente Popular, para así alcanzar la hegemonía política. En el comisariado político del Quinto encontraremos a Vittorio Vidale, alias Carlos Contreras, compañero de Tina Modotti. El papel con membrete de la 46a Brigada sobre el que Siqueiros escribe sus notas sobre la defensiva moderna, corresponde a su papelería de la comandancia de la mencionada brigada, que éste asume, aproximadamente, entre fines de 1937 y comienzos de 1938.

Siqueiros ya había asumido una comandancia análoga, en la *brigada implícita* y no reconocida del Equipo Poligráfico de Buenos Aires en la segunda mitad de 1933. No había logrado montar el *bloque de pintores* en Montevideo, a comienzos de ese año. Trasladaba consigo el complejo residual de las ensoñaciones teóricas comprometidas en los dos textos *militantes/militares* sobre los que se sostiene el protocolo de su estrategia hipo-leninista; a recordar, *Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva* (Los Ángeles, 1932) y *¿Qué es* Ejercicio plástico *y cómo fue realizado?* (Buenos Aires, 1933).

Maricarmen Ramírez, en dos célebres textos que deben ser entendidos como una secuencia de reflexión crítica; a saber, *El clasicismo dinámico de David Alfaro Siqueiros* —presente en el volumen *Otras rutas hacia Siqueiros*— y *Las masas son la matriz* —publicado en el catálogo de la exposición Retrato de una Época, distingue dos momentos en la aportación teórica de Siqueiros: antes de 1933, la potencialidad ambigua de la antinomia clasicismo dinámico; desde 1933, el concepto colectivo de plástica fílmica a que debía conducirlo esta dinámica antagónica. De este modo queda resuelta una cierta petición de continuidad formal y política entre el Siqueiros desesperanzado

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

por la fase de institucionalización de la Revolución mexicana y el Siqueiros militante de las luchas antifascistas a nivel mundial.

En la perspectiva de los viajes de Siqueiros, el momento más significativo de su producción teórica, que expresa, sostiene y reproduce el alcance de su práctica artístico-política, está señalado por estos dos textos matriciales que acabo de mencionar. El término *plástica fílmica* es el que mejor recoge el sentido de su posición *epistémica*, en lo que a ruptura con la tecnología corporal de la pintura se refiere, porque introduce el concepto de *tecnología corporal-mecánica*, en cuyo contexto la incorporación del montaje fotográfico, teniendo por objetivo fundamental la dinamización de la pintura sobre muro, asegura la presencia de un arte civil que se debe conducir de acuerdo con los principios de la defensa moderna, concretados en el texto de 1938. De tal manera, el concepto de plástica fílmica adquiere una proyección que, en teoría, apunta a definir el rol de la ofensiva moderna, no sólo de la vanguardia militar sino de la vanguardia artística, como "el adelantamiento de toda la maquinaria defensiva hacia delante", teniendo en cuenta que la Guerra Civil española es tan sólo uno de los escenarios en que se verifica la mecanicidad y la mecanización de la política de masas. En estos términos, me adelanto a formular la hipótesis que recusa la propuesta "las masas no son la matriz", porque no hay matriz, sino mecanización de los procedimientos de la pintura, que desmantelan los procedimientos arcaicos, mediante el montaje de una *máquina de pintar*, que construye la lógica de su propia justificación, más allá de la representación ilusoria del movimiento de masas. En este sentido, Siqueiros no pone el centro de su acción en las masas, sino en la maquinaria de visibilidad partidario-militar, que las considera sólo como una fuerza social de acarreo, dispuesta a ser reconocida como *espectador dinámico* en proporción directa con la correcta interpretabilidad de la ciencia leninista que define el modelo de relación entre partido y masas.

Artista en guerra

La noche del 23 de mayo de 1940, Siqueiros dirige el ataque del primer grupo operativo destinado a dar muerte a Trotsky, de acuerdo a un plan elaborado meses antes en la Lubianka de Moscú por los servicios soviéticos. El intento se ve frustrado por la ineptitud del grupo de asalto. El propio Trotsky acusará días después a Siqueiros de participar en el atentado. Sin embargo, esta tentativa no hace más que crear una diversión que permite a la segunda unidad

entrar en acción, el 20 de agosto, logrando su objetivo. Trotsky se había refugiado en México huyendo de la persecución stalinista, pudiendo ingresar al país gracias a la solicitud que hace Anita Brenner a Diego Rivera y Frida Kahlo para que intercedieran en su favor. Ahogada por el sonido de las botas alemanas desfilando bajo el Arco de Triunfo, la noticia de la muerte de Trotsky pasó casi inadvertida en el resto del mundo; menos para Anita Brenner, que descolgó en su departamento de Nueva Yok, el cuadro *El grito* que Siqueiros le había regalado en 1931. Siqueiros es detenido el 3 de septiembre, es procesado, condenado y recluido en la prisión de Lecumberri, donde permanece durante seis meses, al cabo de los cuales es liberado bajo fianza y, gracias a la intervención de Pablo Neruda, entonces cónsul de Chile en México, logra salir con su familia hacia este país. A su arribo a Santiago de Chile, el embajador de México, don Octavio Reyes Espíndola le ofrece pintar un mural en la Escuela México de la ciudad de Chillán, devastada en 1939 por un terremoto.

La coyuntura intelectual en la que sus anfitriones chilenos lo reciben no es comparable a la coyuntura argentina de 1933. Siqueiros pasa a representar el rol de acelerador de un síntoma diferente, en relación con la fragilidad de las transferencias informativas en el espacio chileno. Se plantea la necesidad, entonces, de establecer esas diferencias estructurales entre una y otra coyuntura. Más aún, teniendo en cuenta que la Escuela México de Chillán no es ni remotamente un espacio que pudiera ser asemejado a las condiciones de producción de *Ejercicio plástico*. Habrá que determinar hasta qué punto el Mural de Chillán es una operación formalmente regresiva o, al menos, una obra realizada en el marco de una formación plástica de compromiso que se acomoda a las condiciones de amplitud política de un *frente*.

En Chile, en 1940, no existe masa crítica suficiente para levantar un *bloque de artistas*. Lo cierto es que la diferencia reside en el comitente de la obra. El *efecto de presencia* de Siqueiros se valida como una donación institucional; es decir, como un aporte del Estado mexicano a la reconstrucción de la ciudad de Chillán.

Se debe ser enfático en señalar la distancia política que se establece entre la situación montevideana de 1933 —en la que tiene lugar un encuentro antiguerra—, con la que podemos encontrar en el Santiago de Chile de 1942, en pleno desarrollo de la Segunda Guerra Mundial. Como resume Olivier Debroise en su texto para la exposición Retrato de una Década, la obra de Siqueiros en el periodo 1933-1939, debe ser analizada en el contexto ampliado de una coyuntura mundial interpretada por la Internacional Comunista, por el desarrollo vertiginoso de la prensa ilustrada que descubre su función

ideológica en el seno del creciente y complejo ascenso de movimientos de masas. Es preciso recordar que en 1937, de manera clandestina, Siqueiros se embarca hacia Francia, a cuyo arribo se incorpora a las Brigadas Internacionales. El propio artista se ha referido de manera mítica y suficiente a ese periodo. Lo que importa en este ensayo es la trama de sus desplazamientos. Regresa en 1939 a México y en 1940 comanda el asalto grupal a la casa de Trotsky. Es decir, en el curso de una década tenemos a Siqueiros desempeñando tareas de militante sindical, tareas militares propiamente dichas en un frente de batalla clásico y tareas de comisariado político.

La hipótesis de Reyes-Palma sobre el triángulo *agente/militante/artista* produce las airadas reacciones de sectores que, hoy mismo, mantienen vivas las propias condiciones de existencia del triangulo referido, porque condensa el incidente sobre una coyuntura específica, a saber, la exposición de arte mexicano en París, en 1952. La audacia de Reyes-Palma consiste en cristalizar una polémica en torno a un incidente documentario, cuyos referentes deben ser calificados como intervención crítica de la mitología política de la izquierda mexicana. En el sentido que, finalmente, formula una hipótesis en que la trifunción es una iniciativa de diversión analítica, porque a lo que apunta, en términos estrictos, es a tipificar la preeminencia de la dualidad artista/militante, con la salvedad de que la última palabra está levantada sobre otra, que permanece en la sombra y que la determina: el agente. Lo cual equivale a sostener la primacía del agente múltiple: agente de mano, agente encubierto, agente doble, adscrito a las actividad de los servicios de información del gran aparato de control de la Internacional Comunista.

De ahí que las palabras de Anita Brenner, citadas por Olivier Debroise en la Introducción a la que ya me he referido, obedecen al interés de este último por declarar la extrema ingenuidad de la critica estadounidense, que no estaba en situación de completar la frase "sencillamente, no se puede hablar o escribir de la obra de David Alfaro Siqueiros sin hablar de política". En concreto, lo que no podía agregar en virtud de su "epistemología histórica espontánea" era la palabra "stalinista". En términos estrictos, la palabra política podía haber sido sustituida por la palabra guerra. No se podría escribir de Siqueiros sin hablar de guerra. De este modo, Olivier Debroise desmaleza el camino para que se entienda la trifunción esbozada por Reyes-Palma como una entidad enunciativa en proceso de modificación, ya que hace descansar la dupla encubridora militante/agente en el zócalo de la determinación militar, dando lugar a una articulación inconsciente que está en la base ideológica sobre la que se sustenta la práctica artística de Siqueiros.

El 18 de enero de 1943, Siqueiros publica en tres periódicos de Santiago de Chile (*La Nación, La Hora* y *El Siglo*) el manifiesto "¡En la guerra, arte de guerra!", precedido de la siguiente advertencia: "Poco antes de partir a los Estados Unidos, Siqueiros entregó a la Associated Press el siguiente *Manifiesto*, comenzando su campaña por llevar a todos los artistas de América a realizar un arte que ayude al esfuerzo de guerra de las naciones unidas".

Es decir, entre 1937 y 1943 Siqueiros jamás deja de ser un *artista en guerra*. Primero, como militar, luego como agente, finalmente como artista. La guerra es la constante diagramática de su retórica de articulación trifuncional. Sin embargo, la estadía en Chillán pasa a ser un descanso de retaguardia, que abandona mediante esta proclama en la que señala su regreso a combatir a los nuevos frentes que le ofrece el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial.

El tamaño de la decepción

En el viaje de Siqueiros a Chile es posible determinar dos momentos. El primero, mientras tiene lugar la producción efectiva del mural; el segundo se extiende entre la inauguración de éste y su abandono del país, a mediados de 1943. Esta distinción es necesaria con el objeto de considerar la gran actividad desarrollada a lo largo de sus intervenciones bajo el alero de la Confederación de Trabajadores de Chile, la Alianza de Intelectuales y la Federación de Artistas Plásticos de Chile. Durante el primer momento, su energía está destinada a cumplir con la tarea de pintar un mural y sus interlocutores aparentes son los artistas que lo acompañan. Pero el segundo momento, ya terminado el mural, es de preparación de su periplo a favor de un arte de guerra, en el marco de la lucha anti-nazi-fascista. Nuevamente, la eficacia de la distinción entre *bloque, frente y brigada* carece de total eficacia, en la medida que la formación del grupo de asistentes para la ejecución del mural no acarrea consigo compromiso orgánico alguno, que signifique la constitución de ninguna de esas formas de organización del combate ideológico.

La carta que envía Siqueiros a José Renau, fechada en Chillán el 23 de diciembre de 1941, nos permite dimensionar cuál es el tamaño de su decepción. Jamás había estado más convencido de la necesidad del trabajo en equipo para realizar lo que él denominaba "arte moderno de función social", ya que resultaba humanamente imposible cubrir 200 metros cuadrados sin la colaboración de especialistas en "las diferentes ramas de la pintura mural mecánica". Todo está dicho en esa carta, en lo relativo a los propósitos de la

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

obra y sus condiciones de producción específicas, como prefacio al reconocimiento de que no encontraría en la plaza a colaboradores con la experticia que él requería. Primero pensó en tener sólo ayudantes obreros, desprovistos de la vanidad de los artistas, esperando encontrar en ellos una consecuencia ética y profesional. En este caso, la ética estaba montada sobre las exigencias profesionales que planteaba la "pintura mural mecánica". Los obreros a los que recurrió Siqueiros sólo estaban capacitados para realizar labores de "cocina" vinculada a las tareas de servidumbre en una tipo de práctica pictórica académica. Aquí, la palabra "mecánica" señala un rumbo estratégico que los artistas-obreros a los que recurre no están en condiciones de comprender.

Pensó después en hacerse ayudar por dos pintores, el alemán Edwin Werner y el colombiano Alipio Jaramillo. Sin embargo, al final de cada jornada rehacía todo lo que ellos producían, con evidente pérdida de tiempo y terrible gasto de materiales. Incluso va hasta mencionar el pavor que éstos sentían frente a las formas cóncavas de los paneles laterales y la angustia que les provocaba "el problema de la forma como fenómeno activo". En definitiva, eran pintores de caballete a los que había "reclutado" entre los estudiantes y profesores de pintura mural de la Escuela de Bellas Artes. Fue allí donde encontró a los artistas Laureano Guevara y Gregorio de la Fuente, que se sumaron a Camilo Mori y Luis Vargas Rozas. Resulta sorprendente que Siqueiros no mencionara más que a Werner y Jaramillo en su carta a José Bernau. Estos últimos eran alumnos de Laureano Guevara, considerado el gran maestro de la pintura mural chilena, que había tenido a su cargo la realización de los murales sobre bastidor que decoraron el pabellón chileno en la Feria de Sevilla de 1927. Habrá que imaginar el tipo de muralismo alegórico que sustentaba, con imágenes agrarias y preindustriales, que ilustraban la epopeya del progreso chileno, frente a lo que Siqueiros podía representar en ese momento. Mientras Guevara ilustraba un pabellón de feria, Siqueiros ya había viajado a la Unión Soviética realizando funciones partidarias y artísticas. Sin embargo, Laureano Guevara era el único artista que estaba a cargo de una cátedra de pintura mural en una Escuela de Bellas Artes dominada por profesores de arte postcezannianos. Es decir, que Guevara pertenecía a una minoría artística en el seno de la institución que decidía la pertenencia a la escena de arte chileno. Todo esto demuestra que Siqueiros no entra en contacto vivo con los académicos de la Escuela de Bellas Artes porque no existe plataforma formal alguna de complicidad con ellos. Sólo establece relaciones con los muralistas con cuya práctica tampoco se identifica, pero con los que, al menos, establece relaciones a nivel personal y de oficio. A Luis Vargas, simplemente lo acerca

el hecho de que éste había sido miembro del Partido Comunista francés, ya que había vivido en Francia durante más de una década, viéndose obligado a regresar a Chile a causa de la ocupación alemana de Francia. A Camilo Mori lo vincula el hecho de que éste es uno de los pocos artistas que ha viajado al extranjero y cuyo regreso ha ocasionado más de una perturbación en el ambiente conservador que caracteriza a la escena plástica chilena. No es casual que Siqueiros se relacione con quienes representan un mínimo de afinidad política y cultural. Pero no se puede sostener que Vargas Rozas y Camilo Mori participen de la plataforma plástica y política de Siqueiros. De hecho, los nombres de estos artistas sólo aparecen mencionados junto a sus fotografías en unas breves biografías publicadas en el folleto que hace imprimir la Editorial Zig-Zag con ocasión de la inauguración del Mural de Chillán, el 25 de marzo del 1942.

El folleto en cuestión es un documento oficial que puede servir de contracara a lo que sostiene Siqueiros en su carta a José Bernau. Sin embargo, en la distinción entre *escritura privada* y *escritura pública*, en la coyuntura de 1942, el texto que Siqueiros escribe sobre el fotógrafo chileno Antonio Quintana en el folleto debe ser leído en la perspectiva real de lo que fue su colaboración con los artistas chilenos. A lo más, estos últimos participaron en el mural, en calidad de "buenas personas" que eran con el propio Siqueiros. Antonio Quintana, en cambio, era un verdadero compañero de luchas. Esa es la razón de por qué dicho texto es el único del folleto que años más tarde será incluido por Raquel Tibol en la antología de textos de Siqueiros, como uno de los textos fundamentales de esa coyuntura. Sin embargo, no es un texto que haya gozado de circulación efectiva en la escena plástica chilena, como la tuvo el texto al que me referiré a continuación. La paradoja consiste en que, tratándose de dos textos cuyo objeto de análisis es la escena chilena, no están destinados a circular en Chile, sino a ilustrar el método de trabajo del propio Siqueiros. Más aún, ni el trabajo de Antonio Quintana es validado por los artistas que manejan el espacio de las "bellas artes" en el país, ni la experiencia muralista logra instalarse como un referente consistente y dominante en la escena interna.

Un hecho artístico embrionariamente trascendental

El texto que exige una atención particular en esta coyuntura lleva por título "Un hecho artístico embrionariamente trascendental en Chile". Llama podero-

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

samente la atención que se haya incluido en la edición de *No hay más ruta que la nuestra* (1945), no como un aporte a la difusión de los artistas chilenos en la escena internacional, sino como exhibición de un método de trabajo cuyas proyecciones orgánicas dependen de la fuerza social que su propia posición en el muralismo pudo llegar a constituir en un espacio determinado. Resulta sorprendente que en 1945, para la edición mencionada, Siqueiros no haya incluido los dos textos fundamentales de la coyuntura de 1933, como si estos otros textos, escritos en un espacio polémico, contrario al espacio programático, resumieran su *teoría del frente*, como un momento de repliegue formal respecto de su *teoría del bloque*.

Sin lugar a dudas, Siqueiros intenta forzar las condiciones objetivas bajo las cuales se desarrolló el trabajo de la "Escuela México", como si deseara establecer una distancia formal y política con el grupo de pintores que colaboraron con él en Chillán. ¡Que duda cabe! El hecho "artísticamente embrionario" sólo es comprensible como la expresión de un deseo orgánico del que debía quedar claro, en la opinión pública, que se trataba efectivamente de un mural realizado por artistas comunistas: Venturelli (chileno), Werner (alemán libre) y Jaramillo (colombiano). En este sentido, el mural de la Alianza de Intelectuales debía ser distintivamente, estratégicamente de otra naturaleza que el mural de Chillán. En *Muerte al invasor*, —cuyo tema era narrativamente heroico y pedagógico— se reivindicaban las luchas por la independencia en el curso del siglo XIX, con una tenue alusión —por extensión táctica del momento— a las luchas antiimperialistas. Siqueiros, después de la fecha de inauguración del mural de Chillán, ya se sentía liberado del compromiso con el Estado chileno y con los artistas que habían sido sus colaboradores. Pasaba a ensayar otras "formas de lucha" en el terreno pictórico, en el marco de su programa de "arte de guerra". Por esta razón, en esta *experiencia embrionaria* tenía plena conciencia de situarse en otro espacio, esta vez directamente político. Mas no como él hubiese deseado. Porque si bien saludaba la existencia de un frente de intelectuales que luchaban contra el fascismo, no trepidaba en criticar severamente su conformación y la eficacia de sus acciones.

Es en el contexto de esta "ambientación política" que Siqueiros, con más que meridiana claridad establece que el mural de Chillán instala un principio sobre el que la escena chilena no había siquiera pensado; a saber, "otra forma de producción" para "otra forma de mercado", en un país en que no existía un "mercado civil". A su juicio, las "formas materiales mayores" sustituirán a las "formas menores" y fortalecerán "la potente inquietud social colectivista revo-

lucionaria del mundo moderno en el campo cultural de las artes plásticas en Chile, [como] un primer ensayo del arte público antifascista que reclama la guerra […] frente la casi absoluta inercia profesional antifascista de los propios intelectuales antifascistas de Chile".

En verdad, Siqueiros se lamenta de manera implícita de la dependencia oficialista del mural de Chillán. Todo parece indicar que hubiese preferido obtener los principios de esta experiencia embrionaria del mural referido, pero la composición "política" de sus miembros no le permitía celebrar lo que hubiese deseado y que está planteado en el subtítulo de *Un hecho artístico embrionario…* : "El primer mural colectivo antifascista de la Alianza de Intelectuales". En este sentido, el mural de Chillán no era un "mural antifascista", sino tan sólo la expresión de un acto de solidaridad del gobierno mexicano para con el gobierno chileno, que todavía no rompía relaciones diplomáticas con las fuerzas del Eje. Sin embargo, en el texto mencionado Siqueiros no sólo realiza un análisis de las condiciones de la escena plástica chilena, sino que formula severas críticas a su propios compañeros, los "intelectuales antifascistas chilenos", a quienes enrostrará su falta de compromiso en el curso de acciones que se guarda de precisar.

Siqueiros señala que todo estaba dado para que el mural de la Alianza de Intelectuales fuera "integralmente superior al primero"; es decir, al de la "Escuela México". ¿Por qué no fue posible? Siqueiros no ahorra sus palabras: "Esto se debió fundamentalmente a los siguiente: al sabotaje inconsciente o preconcebidamente oportunista, de los artistas y dictadores oficiales de estética más predominantes, que no sospecharon, o pretendieron ignorar, la importancia histórica del primer esfuerzo, por razón de grave egoísmo intelectual que les crea el estéril burocratismo didáctico que tan desesperadamente defienden".

Cuando Siqueiros menciona "el estéril burocratismo didáctico" se refiere al estado de la enseñanza de artes en Chile; pero sobre todo, al poder que ejercen los profesores de la Escuela de Bellas Artes en la configuración de la escena plástica. Es de imaginar la desazón de Siqueiros al comprobar que en el mismo momento que Camilo Mori colabora con él en la realización del mural de Chillán, ilustra la portada del catálogo de la exposición de artistas chilenos —a la que también ha sido invitado— y que se realiza en The Toledo Museum of Art (Ohio), en 1941. Teniendo en nuestro horizonte de destino la hipótesis de existencia de un lector latinoamericano que no está familiarizado con la historia del arte chileno de la primera mitad del siglo XX, es preciso señalar algunas cuestiones básicas para dar a entender cómo funciona el

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

sistema de arte chileno en la coyuntura de los años cuarenta. Les resultará sorprendente que, acerca de una caracterización de este sistema, el propio texto de Siqueiros indica elementos que poseen todavía, al día de hoy, una gran eficacia analítica, expresada en dos momentos del texto.

El primer momento está referido a la dependencia estructural de la escena:

> […] las artes plásticas mejores en Chile, las más avanzadas hoy, hablando en términos generales, e independientemente del talento o práctica profesional de muchos de sus ejecutores, siendo europeas, no rebasan aún las prácticas materiales y los estilos del periodo europeo que va de fines del siglo anterior a los primeros años del siglo en curso, el periodo comúnmente llamado cézanniano. Esto es: una producción impresionista precézanniana, apolítica, intelectualmente colonial aún, y con casi treinta años de retraso frente a las corrientes modernas más recientes. ¡Nuestro "porfirismo" artístico mexicano aún predominante en Chile!

El segundo momento apunta a caracterizar el sistema de arte chileno como una "fábrica de pedagogos": "Baste saber que la Facultad de Bellas Artes de Chile conserva aún, y de manera absolutamente incompleta, los métodos pedagógicos rutinarios de la Escuela de San Fernando de Madrid y de la Escuela de San Carlos de México en los primeros años de la segunda mitad del siglo XIX". Y agrega que los estudiantes "están ahogados por la viciosa fábrica de pedagogos que es aún la Facultad aludida […] ajena a toda práctica de enseñanza en el progreso de la producción funcional para una adecuada demanda".

Ahora bien: resulta absolutamente sorprendente la precisión de la mirada que porta Siqueiros sobre la escena chilena, si ponemos estos textos en relación con el discurso de los propios defensores del "arte de la facultad". El botón de muestra más eficaz para ilustrar esta situación se encuentra de manera ejemplar en el catálogo de la única exposición de artistas chilenos realizada en el extranjero, en años. Corre el año 1941 y en el marco de la "política de buen vecino" con los países del sur del continente, sobre todo con aquellos gobiernos que no han roto sus relaciones con el Eje, el Departamento de Estado promueve exposiciones de artistas de diversos países en instituciones estadounidenses de segundo y tercer orden. Este es el caso de una muestra de artistas chilenos que tiene lugar en 1941 en The Toledo Museum of Arts. Quien escribe es el comisario de la exposición, don Carlos Humeres, que a la sazón ocupa un importante cargo académico en la Facultad de Bellas

Artes. En él, el profesor Humeres se enorgullece de haber excluido de la enseñanza de la Facultad "los alardes de modernidad *à outrance* y las propagandas de ideologías políticas o sociales". Agregando que "el tono diferencial del arte chileno es de ser ajustado a un concepto de plástica pura. La pintura se distingue, ante todo, por una visión colorista muy viva y sensible, que sabe hallar con espontaneidad armonías tonales en que impera una natural y sobria distinción".

El profesor Humeres se ufana de haber mantenido a raya a los artistas de procedencia francesa; es decir, de haber desarmado la influencia de las vanguardias históricas en el sistema de arte chileno, al mismo tiempo que detenía la influencia de los muralistas mexicanos, a quienes definía como pintores "propagandistas". Siqueiros se adelanta en inculpar el apoliticismo de la Facultad, acusándola de restar su participación en el "esfuerzo de guerra". Y en este terreno se sitúa en el mismo horizonte que el embajador de Estados Unidos, Charles Bowers. Para comprender este posición de la Facultad, es preciso ponerla en relación con la actitud de sectores de la sociedad chilena que defienden una política de neutralidad, en momentos que toda neutralidad termina siendo un compromiso implícito por omisión. Siqueiros y Bowers ya tenían conocimiento de lo que la política de neutralidad había significado en España durante la Guerra Civil.

Lincoln Kirstein, cuando visita Santiago en 1942, también se enfrenta a la hostilidad de la Facultad. A tal punto, que sus autoridades envían una carta a Alfred Barr para protestar por las compras que Kirstein ha realizado para la colección de arte latinoamericano del MoMA, ya que a no representarían el arte del país. Kirstein había adquirido pinturas de un artista ingenuo, calificado de "Rousseau americano", que no pertenecía al sistema de la Facultad. De este modo, Kirstein afectaba la credibilidad del propio sistema, y en este debate los profesores-artistas quedaban irremediablemente fuera de todo foco de interés.

Frente a la airada protesta de las autoridades de la Facultad, Stanton Catlin, que en ese momento era un profesor extranjero invitado en la Universidad de Chile, escribió a Alfred Barr para apoyar el trabajo de Kirstein, extendiéndose en la explicación de algunas particularidades del sistema chileno de arte, entre las cuales menciona el peso excesivo que tiene la Facultad en la organización del campo artístico. Es posible apreciar de qué modo Siqueiros y Catlin están en una misma posición, al sostener la crítica al peso de la Facultad en el retardamiento de las transferencias informativas del arte moderno, pero sobre todo, comparten una misma plataforma en lo relativo a los esfuerzos por

vencer, no sólo con las armas militares, a las fuerzas del Eje. Resulta evidente que la crítica a la Facultad es el menor de los problemas y permanece en sus preocupaciones como un problema realmente sintomático, que permite explicar muy bien de qué manera los esfuerzos del Departamento de Estado continúan en su interés por difundir el arte occidental.

Mi hipótesis sostiene que el texto de Siqueiros debe ser leído en relación con la proximidad de las iniciativas estadounidenses en el sistema chileno de arte, pero que pasaban por fuera de las instituciones dominantes de la escena interna. De hecho, la decisión del gobierno mexicano de realizar la donación del mural de Chillán excedía completamente los mecanismos de control de la propia Facultad. En este contexto, los mexicanos se conectaban con sectores minoritarios del campo del arte, que a su vez estaban garantizados por fuertes organizaciones sindicales (Confederación de Trabajadores de Chile) y sociales, como la Alianza de Intelectuales por la Defensa de la Democracia. En un sentido diferente, la Embajada de Estados Unidos favoreció las iniciativas de algunas empresas que a su costo financiaron el arribo de muestras de arte contemporáneo como jamás antes habían tenido lugar en el país. Este fue el caso, justamente, de la exposición Arte Contemporáneo del Hemisferio Occidental (1942), organizada a partir de una selección de obras de la colección de Thomas J. Watson, presidente de la International Bussiness Machinery (IBM).

Esta importante muestra, no tanto por la selección de artistas como por lo inusual de su envergadura, se exhibió en Santiago, Concepción y Temuco, y estuvo compuesta por 93 óleos y acuarelas originales y 143 grabados de unos 200 artistas de las tres Américas. El diario *El Sur* de la ciudad de Concepción, calificó este evento como "el mayor esfuerzo para vincular práctica y eficazmente el arte a la observación y juicio del pueblo". Es de imaginar el esfuerzo que significó montar esta exhibición, en una ciudad como Concepción, donde no había estructuras museales adecuadas. Sin embargo, ésta se llevó a cabo en los salones del influyente periódico regional. En el acto inaugural habló el rector de la Universidad de Concepción, Enrique Molina Garmendia; y junto al diario anfitrión, representado por su director, Luis Silva Fuentes, estaban presentes el intendente de la provincia, Armando Alarcón del Canto; el alcalde de Concepción, Óscar Gacitúa Basualto; el arzobispo de la Santísima Concepción, monseñor Alfredo Silva Santiago; y el embajador de Estados Unidos, Claude G. Bowers, que llegó junto con otros funcionarios diplomáticos de ese país, en el Tren Nocturno.

La alianza de intelectuales

Pablo Neruda funda la Alianza de Intelectuales, en Santiago de Chile, el 7 de noviembre de 1937, a su regreso de París, donde ya había colaborado en la organización del Congreso Mundial de Escritores Antifascistas realizado en Valencia. Es de notorio conocimiento en el campo de la crítica, que al regresar a Chile, Pablo Neruda debía poner en movimiento un *proyecto de regreso* que afianzara su posición en la poesía y en la política. Por un lado, busca fortalecer iniciativas en la batalla antifascista intercontinental, por medio de la solidaridad con la España republicana y con las campañas de la Internacional Comunista. Por otro lado, emprende la tarea de escritura de un libro que debe consignar la celebración de Chile como formato de producción poética.

En relación con lo primero, Neruda ya había participado en la formación de la Alianza de Intelectuales y luego destacó como un gran organizador, produciendo el viaje del *Winnipeg*. En cuanto a lo segundo, la dirección que tomó el proyecto poético no dejó de presentar algunas dificultades de carácter formal. En 1938 la breve prosa *La copa de sangre* fue el preludio de un trabajo poético cuya estructura lo ubica a una "distancia afín" respecto de lo que había presentado en *España en el corazón*. Al año de la fundación de la Alianza de Intelectuales, el primer número de su órgano oficial, la revista *Aurora de Chile* incorporó a su edición el más antiguo poema —"Oda de invierno al río Mapocho"— que más tarde tomó el nombre de *Canto general*.

El 10 de julio de 1940, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, tuvo lugar el acto organizado por la Alianza de Intelectuales de Chile para despedir a su presidente, Pablo Neruda, que en las próximas semanas debía asumir sus funciones de cónsul general en México. Durante dicho acto, Neruda leyó otros cinco poemas del futuro Canto: "Botánica", "Atacama", "Océano", "Himno y regreso" y "Almagro" (título después sustituido por "Descubridores de Chile"), que en conjunto eran indicios de las líneas temáticas que había comenzado a ensayar. Es en función de esto último que me atrevo a sostener que los primeros textos de Pablo Neruda para *Canto general* pueden ser considerados como un guión anticipado para la producción del Mural de Chillán de Siqueiros, que llevará por título *Muerte al invasor*.

Neruda y Siqueiros se encontraron varias veces en México. Entre ambos prepararon el viaje de este último a Chile. Sin embargo, lo que sostengo es la existencia de una empatía formal y política en la que no necesitaron muchas ceremonias. Neruda no poseía el carácter explosivo de Siqueiros, pero es probable que en su rol de agente fuera más eficaz y silencioso. No sólo es el

organizador del viaje del *Winnipeg*, sino también un colaborador efectivo en el establecimiento de redes de información soviéticas en el Cono Sur, a comienzos de la Segunda Guerra Mundial. Neruda no sólo realiza trabajo orgánico, sino que escribe en México el *Canto a Stalingrado*. El relato que hace Volodia Teitelboim de ese momento es sintomático del traslado que hace Neruda a la poesía, de la mecánica plástica del muralismo mexicano. Es en la solidaridad de los antiguos combatientes y miembros del aparato comunista durante la guerra de España, que Neruda le proporciona a Siqueiros una retaguardia donde éste pueda recomponer sus fuerzas.

Ya en 1937 había aparecido en Santiago *España en el corazón*. Al año siguiente fue publicada la traducción francesa, con un prólogo de Louis Aragon. Sin lugar a dudas, la Guerra Civil española fue un momento de inflexión en la poesía y en la propia biografía política de Neruda. Si en este marco la crítica literaria recupera este tránsito formal y existencial, la estadía de Neruda en México fortalecerá en términos radicales esta opción, que ya había sido adelantada en el manifiesto de *Caballo verde para la poesía* (1935), atestiguando esta apertura al mundo y "a las cosas gastadas por su uso en sociedad".

En términos estrictos, la hipótesis que sostengo apunta a verificar dos momentos políticos decisivos en este tránsito. España y México operan como contextos de aceleración poética y política en la práctica nerudiana, de un modo análogo al rol que estas dos situaciones ejercen en la constitución de la propia práctica de Siqueiros. Ambos, en distintas condiciones, ocupan lugares de relevancia diferenciada durante la guerra española. No faltará quien sugiera la diferencia de consistencia en los roles de agentes partidarios de ambos sujetos políticos; Siqueiros participando activamente en las primeras líneas político-policiales y militares, mientras que Neruda ejerce funciones en la retaguardia del campo literario; es decir, el campo literario como retaguardia, organizando a los intelectuales en bloques antifascistas. Bajo estas consideraciones, resulta evidente que los destinos de ambos debían cruzarse en México, de tal manera que el inicio de la escritura de *Canto general* de Neruda coincide con su encuentro con Siqueiros. Queda por describir en qué consiste dicha coincidencia más allá del compromiso orgánico. Neruda jugará un rol capital en el viaje de Siqueiros a Chile. Este último le responderá en consecuencia porque será su garantía en el descubrimiento que hace Neruda del muralismo mexicano y del rol silencioso y no menos consistente que éste tendrá en la escritura de *Canto general*.

Mientras Neruda lleva a cabo su misión como cónsul en México, Siqueiros realiza su estadía en Chile. En carta del 18 de mayo de 1942, Siqueiros

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

escribe a Neruda y le anuncia el envío de las fotografías del mural, al tiempo que relata algunas de sus actividades, entre las que menciona "una conferencia sobre 'La pintura moderna mexicana como principio universal de un nuevo arte público', en el Teatro Continental de la plaza Bulnes. Será lo primero que diga en público sobre el particular y espero que mis palabras complementen bien el esfuerzo plástico". Es decir, en mayo de 1942, Siqueiros ya tiene claras intenciones de abandonar el país. Sabe perfectamente que no hay espacio para él, no sólo porque no existen condiciones de recepción de su discurso ni de inscripción fuerte de su práctica, sino porque tiene perfecta conciencia de que su rol está en otro lugar. Debe iniciar el viaje de regreso al norte del continente.

Mientras tanto, entre agosto de 1940 y agosto de 1943 Neruda recorre diversas regiones y ciudades de México, como también Centroamérica y el Caribe, particularmente Guatemala y Cuba. De este modo, *Canto general* fue asumiendo una perspectiva continental en que la construcción del mito generativo de la América prehispánica comenzó a desempeñar un rol político y formal decisivo. Así como la guerra española le permite a Neruda ingresar en las luchas históricas más significativas de la primera mitad del siglo XX, su estadía en México lo enfrenta a la necesidad de una "nueva poesía épica". Me permito sostener que a partir de estas relaciones, *Canto general* puede ser entendido como el gran aporte de Neruda al enunciado de Siqueiros de "un arte de guerra" que se consolida en lo formal, en lo histórico y en lo mítico.

Esta expansión del espacio del *Canto* se hizo evidente cuando en 1943 algunos breves poemas, publicados en México por la revista *América* bajo el título *América, no invoco tu nombre en vano*, abordaron en un ciclo unitario variados aspectos del mosaico latinoamericano. A nivel estilístico el texto restará aislado, sin prosecución, testimonio de las dificultades que estaba encontrando Neruda para dar con el justo tono de su libro.

Así como Neruda avanzaba lentamente en la escritura de *Canto general*, Siqueiros buscaba abandonar la neutralidad política a la que se había acogido al ingresar a Chile. Pudo iniciar la desoficialización de sus relaciones con el gobierno chileno, gracias a la amplia cobertura política que encontró en sus relaciones con la Alianza de Intelectuales y la Confederación de Trabajadores de Chile.

La novela-mural brasileña

En marzo de 1943, Siqueiros deja Chile y se dirige a Lima, pasando por Guayaquil, Quito, Bogotá y Panamá, desarrollando la campaña iniciada en Chile,

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

hasta que se establece en La Habana, donde permanecerá durante el resto del año 1943, ya que eximido de enfrentar una nueva orden de aprehensión regresa a México a comienzos de 1944. Sus intenciones de seguir viaje a Nueva York, donde había sido invitado por Nelson Rockefeller para ejecutar un mural, habían sido frustradas por las autoridades de inmigración.

Para los efectos de este ensayo, he realizado la distinción, en el programa político de Siqueiros, entre *bloque* y *frente*, con el propósito de identificar el carácter de las estadías en Río de la Plata en 1929-1933 y en Chile en 1941 y 1942. La primera está determinada, por cierto, por el deseo de configurar una política de bloque en que la práctica pictórica de Siqueiros es el eje en torno al cual se organiza "la pintura mural descubierta y multiejemplar para las masas"; mientras que la segunda debe ajustarse a las necesidades de alianzas amplias con artistas que no comparten de manera necesaria estos postulados. En la política de bloque, Siqueiros desea realizar una pintura de vanguardia, pública y mural, de contenido revolucionario; mientras que en la política de frente el objetivo es otro, no concentrado en la revolución de la pintura y en la revolución social, sino tan sólo en el compromiso de los artistas con el combate contra el Eje. Es posible validar la hipótesis por la cual todo el empeño puesto por Siqueiros en desarrollar un arte de guerra era la única plataforma por él descubierta que le permitiese ingresar a Estados Unidos. Debía dejar claras muestras de su adhesión a la lucha contra el nazi-fascismo. Incluso la garantía de Rockefeller no fue suficiente para obtener la visa. En este sentido, se vuelven a repetir los efectos de las persecuciones de comienzos de los años treinta. Obligado a dejar México, Estados Unidos, Uruguay, Argentina, en un periodo corto de cinco años, Siqueiros posee la capacidad de convertir su propia itinerancia como refugiado en una *política inscriptiva*. Para ello opera blandiendo la textualidad programática de *Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva*, al tiempo que promueve la forma orgánica del bloque de pintores. En esta situación, el texto recientemente mencionado adquiere un carácter distintivo para determinar el valor de dicho periodo respecto del conjunto de la obra de Siqueiros. Resulta plausible considerar la estadía en el Río de la Plata como un momento único y excepcional, por el efecto anómalo que significa en relación con otros momentos de tensión formal y política. De hecho, la importancia de la itinerancia de Siqueiros está, a mi juicio, determinada por esta estadía, que debe ser conectada a su paso por Los Ángeles. Por ello sostengo que existe entre Los Ángeles y Montevideo, Buenos Aires, mayor unidad programática que la que se plantea en Santiago de Chile o en La Habana. El fracaso de la política de bloque se distingue de los relativos logros

de la política de frente y cabe preguntarse por la composición de *No hay más ruta que la nuestra*, editada en 1945, en función de la comprensión que Siqueiros elabora sobre su trabajo plástico y político desarrollado entre 1933 y 1945. En el supuesto, claro está, de que haya elaborado una hipótesis que le hubiese permitido reconsiderar su propia política. Nada más que a partir de la revisión de sus textos y del modo como éstos van respondiendo a las exigencias de la contingencia, podemos sostener que la teoría que elabora posee una base polémica fundamental, atravesada por el estilo del *informe partidario*, compuesto en la tensión narrativa generada desde una pragmática de la descripción fisiognómica de los hechos, para convertir unas cuantas ensoñaciones técnicas en una ficción programática, extensiva a los campos del arte y de la política.

Cabe la pregunta por la composición de *No hay más ruta que la nuestra* (1945), en cuanto a la omisión de *Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva* (1932) y, en cambio, la inclusión de *Un hecho artístico embrionariamente trascendental en Chile* (1942). Ambos constituyen, a mi entender, los textos decisivos que permiten comprender el carácter de la política de bloque y de la política de frente.

En el año 2000, la Sala de Arte Público Siqueiros construyó la exposición virtual Sigue la Huella de Siqueiros en el Extranjero: Estados Unidos, Chile, Argentina y Cuba. Al momento de presentar los textos y materiales gráficos de la estadía en Buenos Aires, el diseño de la página web concibe que en el último párrafo de la página de presentación (sin firma de autor) se instale el acceso a un hipertexto que remite a un texto nuevo, que no aparece mencionado en la primera presentación de documentos relativos a la estadía. En efecto, la referencia a una incidencia hace que aparezca un texto escondido que, a la postre, ha resultado ser de carácter fundamental para cerrar este ensayo sobre lo que he denominado *efecto Siqueiros*.

El último párrafo de la página de presentación que he mencionado señala, para concluir, cuáles han sido las razones de su salida de Buenos Aires:

> Las conferencias dictadas a su llegada, algunas declaraciones a la prensa, la utilización de plantillas para realizar "pintas" políticas en las calles de Buenos Aires y su participación en un mitin del Sindicato del Mueble, provocan una rápida reacción en los círculos políticos y artísticos; perseguido, Siqueiros se ve obligado a salir de Argentina. En su viaje de regreso a Nueva York hace escala en Santos, y viaja a São Paulo donde dicta una conferencia. Diserta también en Río de Janeiro, durante la breve escala en la capital de Brasil.

He marcado en negrita el lugar que señala el acceso al hipertexto. Aquello que parece una anécdota de viaje permite enfrentar un nuevo texto, firmado por Héctor Olea que, bajo el título de *Suelo itinerante*, plantea la hipótesis sobre la que trabajé las líneas iniciales de este propio ensayo. A esta lectura debo, entonces, el momento generativo que me ha permitido sostener la hipótesis subordinada del efecto anómalo de esta itinerancia.

Siqueiros no realiza ninguna pintura mural en Brasil. Lo cual no quiere decir que no haya realizado obra; en el entendido de que en su sistema de enunciación, una conferencia es algo más que un momento difusivo. Siqueiros *coloca* unos determinados problemas; a saber, políticos y formales.

Para colocar su argumento e introducir la presencia de Siqueiros, Héctor Olea realiza un brillante y sintético análisis de la trayectoria oswaldiana, desde los dos notables manifiestos que, a su juicio, establecen las coordenadas de la protovanguardia brasileña: *Manifiesto de poesía Palo-del-Brasil* (1924) y *Manifiesto antropófago* (1928). En estas obras Oswald de Andrade sostiene su estética primera: "La fórmula con la que plantea su ecuación caníbal es simplemente tajante frente a Europa porque, en su opinión mordaz, "no fueron cruzados los que vinieron. Fueron fugitivos de una civilización que estamos comiendo". Su canibalismo era, pues, crítico, desacralizador pero civilizatorio". Sin embargo, a juicio de Héctor Olea, la tesis oswaldiana de la devoración se vio alterada en sus cáusticas expectativas por la *Era del martes negro* (1929). La crisis afectó no sólo el legado económico que despilfarraba a manos llenas, sino sobre todo la visión que tenía del arte, así como la idea propia de una vanguardia, conduciéndolo a la formulación de una nueva estrategia creativa:

> Dos grandes novelas marcan a fierro los reajustes de esa creatividad oswaldiana en la década siguiente: *Memorias Sentimentales* de Juan Miramar [1924] y *Serafín Puente-Grande*, "escrita en 1929 (era de Wall-Street y Cristo) hacia atrás", como él mismo señala, aunque publicada en 1933, ya en plena enjundia socialista. El prefacio de esta última es un Mea Culpa notable de exvanguardista —similar, con las debidas resalvas…, a los que hicieron en su momento el Borges ultraísta, el César Vallejo anti*Trilce*, e incluso el otro de Andrade, Mário, autorrechazando la invención de su *Macunaíma*

Y agrega más adelante:

> Estos acontecimientos aceleran el proceso en el que Oswald de Andrade operará un nuevo discurso, más allá de los hallazgos logrados con el mon-

taje cubo-futurista de la década anterior. Se trata de una prosa de tesis que vendrá a presentarse, por entregas, a través de la novela cíclica de Marco Zero: obra de carácter monumental que deja inconclusa y cuyo ciclo abarca de 1933 a 1945. Los dos vastos volúmenes concluidos *A Revolução Melancólica y Chão* (*Suelo*) ponen en jaque el espíritu sintético de sus obras maestras de los veinte. Sin embargo, el collage es ahora aplicado no al detalle metonímico de la narrativa, sino al desarrollo narrativo en sí.

A propósito de *Suelo*, el sociólogo francés Roger Bastide escribe que el título de la novela es producto de una malicia literaria, en la que lejos de concebir una novela de carácter telúrico, lo que hace es una novela esencialmente urbana, en un momento de crisis en que el valor de la tierra deja de ser un valor de producción para convertirse en un valor de intercambio. Por cierto, según Bastide, a este dato sociológico le corresponde un dato psíquico, en que el factor telúrico cede su lugar a la nostalgia de la propiedad, a la descomposición de los sentimientos y a la reorganización moral del alma de los viejos propietarios agrícolas. Pero lo más significativo del artículo de Bastide, a mi juicio, consiste en una referencia a la técnica oswaldiana, respecto de la cual no cabe mencionar que *Suelo* es una novela de "ideas dispersas", sino que se trata más bien de un montaje de "tomas de vista cinematográficas de la realidad paulista a través de las mentalidades diferentes de integristas, comunistas, revolucionarios cristianos, o, incluso del arte, a través de los doctrinarios del arte puro y del arte utilitario al servicio del pueblo". La realidad social no existe sino mediante el pensamiento que la aprehende, señala Bastide. Y Antonio Celso Ferreira será más preciso todavía al declarar en la introducción, que escribe para la cuarta edición brasilera de *Suelo*, realizada en 1991, que Oswald de Andrade "construye, por medio de una novela, una síntesis de la historia brasilera del siglo XX", y he aquí lo más significativo, "síntesis calificada por el escritor como panel, mural, fresco, mosaico y comicio de ideas, términos de pintura y de política adaptados para designar una obra que sería de tesis y participaría de los debates estético-ideológicos en curso, de acuerdo con el clima reinante en la literatura de entonces".

Es el propio Oswald de Andrade quien pronuncia en 1944 una conferencia en el American Contemporary Art de São Paulo, que titula *Aspectos de la pintura a través de Marco Cero.*[1]

[1] Oswald de Andrade, Conferencia en São Paulo, 15 de agosto de 1944. Publicada en Oswald de Andrade, *Obras completas,* t. 5, Ponta de Lança, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972,

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

A juicio de Héctor Olea, en ella "ve la oportunidad para hablar sobre algo que lo ocupa en el momento: la entrega del segundo volumen de *Marco Cero* y que intitula Chão (Suelo). El punto culminante del manuscrito es una discusión intelectual que deja trasparecer el debate socioestético tanto del CAM (Club de Artistas Modernos) de Flavio de Carvalho como de la SPAM (Sociedad Paulista de Arte Moderno) de Lasar Segall. Artistas que, a juicio de Andrade, habían realizado, por así decirlo, una segunda etapa de la Semana de Arte Moderno de 1922. Llevando la discusión teórico-estética hasta las últimas consecuencias de ese instante polémico impregnado de problemas, sugerencias e ideas surgidos en el caos resultante de la crisis del café en 1929 y las posteriores revoluciones armadas, Oswald recuerda un hecho vertebral: "Precisamente en esa época, creo que hacia el '34, pasaba por São Paulo uno de los maestros de la pintura mexicana, David Alfaro Siqueiros". Y Oswald agrega: "Vino a dar una conferencia en el Club dos Artistas Modernos, a la que todos asistimos, y en ella lanzó la primera discrepancia seria que vendría a perturbar la unidad de la ofensiva vanguardista." Oswald trasladó a la *novela-mural* esta divergencia a través de dos personajes, el arquitecto Jack de São Cristóvão (Flávio de Carvalho) y el pintor Carlos de Jaert (Lasar Segall), declarando que "el primero defiende la Vanguardia sin compromiso, con su foco estético, polémico y negativista. El segundo ve una razón de la vanguardia —dentro de los parámetros de Modernismo brasileño— en la pintura social que él produjo". La conferencia de Oswald de Andrade prosigue, reconstruyendo una polémica en la que expone las condiciones de producción narrativa de *Suelo*, determinadas por un debate en que el modelo de acción ligado a la pintura mural mexicana opera como referente decisivo, cuando enfatiza: "Mientras tanto, en las calles, hay los gestos de los hombres, las máscaras de los hombres, y hay más, hay la lucha de clases que México supo fijar en los murales, con la técnica más avanzada de nuestros días."

Desde la presentación del sustrato de la novela-mural, Oswald de Andrade pone en evidencia un desplazamiento que posee un efecto literario, pero que proviene de una matriz tecnológica en que los nuevos materiales y las nuevas herramientas sostienen la *episteme* de la pintura revolucionaria sobre paredes. A diez años del paso de Siqueiros por São Paulo, sus ideas toman cuerpo en la construcción de esa novela. Lo que en verdad afirma Oswald es

---

pp. 103-110. En castellano el texto aparece, en versión de Héctor Olea, en el catálogo *Heterotopías: Medio Siglo Sin-Lugar, 1918-1968* (muestra curada por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (diciembre de 2000).

que la teoría y la práctica del muralista son el sustrato generador de su propia teoría y práctica literaria.

En relación con caso de Pablo Neruda, cuando me he referido al lugar que ocupa el muralismo mexicano en la constructividad de su *Canto general*, no es posible comparar la situación con la de Oswald de Andrade. Este último ya está suficientemente informado de los debates del arte contemporáneo como para darse cuenta, ya en 1934, de lo que significaba el procedimiento de transformación de masas de palabra en un movimiento textual dinámico. En cambio, Pablo Neruda conoce el muralismo mexicano, en general, desde su estadía en México, a comienzos de los años cuarenta y su aproximación a Siqueiros es primeramente política. Luego es cuando viene la fascinación de Neruda por los insumos técnicos e iconográficos de las narraciones murales, que actúan en él como insumos de relatos que desconocía, en particular precolombinos. Sin embargo, así como Oswald escribe una novela-mural en que el suelo es tomado como soporte del derrumbe de un inconsciente agrario y hacendal, Neruda encuentra en el muralismo un mapa de ascenso de las luchas del pueblo y en este sentido, en la coyuntura de 1940, no duda en declarar, en el *Canto a Stalingrado*, "Yo escribí sobre el tiempo y sobre el agua; / descubrí el luto y su metal morado, / yo escribí sobre el cielo y la manzana, / ahora escribo sobre Stalingrado". En definitiva, para concluir, en esa coyuntura, *ante la guerra, arte de guerra*.

Bibliografía comentada

El manejo bibliográfico ha privilegiado el recurso a fuentes secundarias, recuperando el valor de dos textos que operan como delimitadores del campo: *Otras rutas hacia Siqueiros* (Olivier Debroise (ed.), INBA/*Curare*, México, 1996) y *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas, 1878-1951* (María Inés Saavedra y Patricia Artundo (dir.), Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró/Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 2002, Serie Monográfica núm. 6).

Ambas publicaciones reúnen un conjunto de ensayos cortos, escritos por investigadores y críticos eminentes que fijan el rango metodológico y político de los trabajos referidos a mi objeto: el efecto de viaje de Siqueiros por el Cono Sur entre fines de los años veinte y comienzos de los años cuarenta. Valga señalar que la producción analítica más significativa se despliega entre 1996 y el 2002, en México y la Argentina, señalando un curso específico en el que se verifican

nuevas estrategias de trabajo historiográfico. En periodos anteriores, la preocupación crítica había sido asumida principalmente por Raquel Tibol, a quien le debemos un trabajo considerable, a partir de cuyos cuidados ha sido posible trabajar nuevas hipótesis de relectura de textos ya conocidos. Por eso mi insistencia en el valor de fuentes secundarias, si bien he recurrido al estudio de piezas autógrafas pertenecientes al archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros.

La celebración del centenario del nacimiento de Siqueiros en 1996 generó trabajos en una perspectiva crítica que ya había sido experimentada en otros objetos, pero que no había tenido a los pintores muralistas como campo de análisis. En este sentido, el coloquio organizado por Curare permitió definir un nuevo campo de aproximaciones que aceleró conceptualmente una reflexión que hasta ese momento había sido abordada sin poner el énfasis en la componente política manifiesta de Siqueiros. Sin lugar a dudas, la reciente tesis de Renato González-Mello —*La máquina de pintar*— marca una diferencia fundamental, no sólo de temporalidad, sino metodológica, que marca un antes y un después respecto de los desafíos conceptuales y políticos de este coloquio, al que le sigue la edición del catálogo de la exposición *Retrato de una época: 1930-1940. David Alfaro Siqueiros*, soporte que acoge dos textos ineludibles para el caso; a saber, los de Olivier Debroise y Mari Carmen Ramírez. En ambos textos, los autores retoman y amplifican las perspectivas iniciadas en las ponencias del mencionado coloquio. Por lo cual, los textos fundamentales de la bibliografía a la que he recurrido se localiza en la coyuntura editorial de 1996 y 1997. De este modo, en la bibliografía, las actas del coloquio, de donde he recuperado —principalmente— los textos de Francisco Reyes Palma, Marcelo E. Pacheco, Gabriel Peluffo y William Richardson fijan una primera base documental para el desarrollo de nuevos análisis, generados por el avance investigativo desarrollado en Buenos Aires, en torno al rol determinante jugado por la crítica entre 1920 y 1950. Para los efectos del trabajo específico sobre Siqueiros, el estudio realizado por Silvia Dolinko acerca del rol que jugó revista *Contra* en lo que se denominó "el caso Siqueiros" fue de una importancia capital, permitiéndome avanzar en la complejidad discursiva sobre la que se inscribe la estadía de Siqueiros en Buenos Aires en la coyuntura del año 1933. En esta línea, la obra de Álvaro Abós, *Cautivo, el mural argentino de Siqueiros* proporcionó abundante descripción sobre la naturaleza del debate intelectual de la época y aportó precisiones muy útiles acerca de quiénes eran sus anfitriones en Buenos Aires.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

No debo dejar de mencionar los aportes de textos escritos por Gustavo Buntinx y Roberto Amigo, en torno a la polémica introducida por Antonio Berni, respecto de la evaluación que éste hace de la experiencia del Equipo Poligráfico. Sin embargo, el seguimiento de esta polémica me conducía hacia un espacio de trabajo que no era el que había previamente definido, por lo que dejaré el comentario de esos textos para otra ocasión.

Las ediciones arriba mencionadas permitieron reconstruir las condiciones de las estadías de Siqueiros, ya sea en 1933 en el Río de la Plata como en 1941 en Chile. Sin embargo, en esta trama bibliográfica, un papel de primera importancia es el que juega el texto de Héctor Olea —*Suelo itinerante*—, publicado en el sitio web de la Sala de Arte Público Siqueiros, en la medida que trata sobre la amplificación diferida del paso de Siqueiros por São Paulo a comienzos del año 1934. La argumentación de Héctor Olea permite la amplificación de la hipótesis planteada por Silvia Dolinko, en cuanto abre otras perspectivas de estudio sobre los efectos del discurso de Siqueiros en el campo literario. En este sentido, cabe señalar un primer efecto en la coyuntura argentina de 1933, en que la revista *Contra* aparece como un soporte de ampliación polémica directamente orientado a las relaciones entre poesía, pintura y acontecimiento; mientras que en la coyuntura brasilera de 1941, la interpretación del discurso de Siqueiros se vincula con polémicas políticas y formales que se verifican en producciones narrativas específicas de la escena paulista.

En una fecha cercana a la intervención de Oswald de Andrade en São Paulo, recuperada por Héctor Olea, tiene lugar la estadía de Siqueiros en Chile. En este caso, la bibliografía empleada pone en relevancia la analítica del propio Siqueiros, al realizar una aguda crítica de la escena plástica chilena, desde la cual es posible reconstruir el estado de situación de la existencia de los frentes de intelectuales antifascistas en el Cono Sur. Un dato no menos importante al respecto tiene que ver con el hecho de que la ruptura de relaciones entre el Estado de Chile y las fuerzas del Eje, sólo data del 20 de enero de 1943. Al respecto, los trabajos de Rafaelle Nocera, investigador italiano, sobre la política exterior chilena durante la Segunda Guerra Mundial son absolutamente esclarecedores.

Un texto de directa posición antifascista, incorporado por Siqueiros en la edición de *No hay más ruta que la nuestra*, en 1945, reproduce un análisis de la coyuntura plástico-política chilena que ha resultado de enorme utilidad para redimensionar, historiográficamente, el debate crítico acerca de ese momento. En ese contexto son de vital importancia las menciones que diversos autores, tales como Volodia Teitelboim y Federico Schopf, hacen de la cercanía

política y formal entre Pablo Neruda y Siqueiros, permitiendo sostener nuevas hipótesis acerca de las dificultades que el artista tuvo que enfrentar durante su estadía en Chile.

De gran utilidad resultó el estudio de Jean Ortiz sobre historia del sindicalismo mexicano, en cuyo contexto ha sido posible insertar el trabajo político de Siqueiros alrededor de las incidencias de su viaje a Montevideo en 1929.

No puedo dejar de mencionar, al terminar este comentario, una obra que significó un aporte inestimable para la comprensión de la recepción de Siqueiros en el Cono Sur; a saber, el libro *Los extremos de Hispanoamérica, relaciones, conflictos y armonías entre México y el Cono Sur, 1821-1990*, escrito por María Cecilia Zuleta y publicado en el 2008 por la Dirección General del Acervo Histórico Diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México.

Más que trabajar sobre fuentes primarias, establecí conexiones entre textos que ya abordaban la problemática de los viajes de Siqueiros, buscando de mi parte, rentabilizar una lectura de elementos que, aparentemente conocidos, no habían sido distribuidos en una trama de relaciones comandada por el efecto analítico de la edición de *Otras rutas hacia Siqueiros* que, sin lugar a dudas, preparó el camino para este ensayo.

CONCLUSIONES

Pensar sobre el bicentenario es poner en tensión el formato de la conmemoración; es decir, someter severamente bajo el dominio de la crítica a la conmemoración como formato ceremonial en el trabajo de historia. Por consenso, las comunidades intelectuales y políticas resuelven declarar el valor retentivo de ciertas fechas para elaborar la reflexión ritual sobre unos periodos, unas instancias, unos procesos, en que ya está incorporada la propia incomodidad analítica de la empresa. Sin embargo, en ella se localiza una fuerza monumental que reposiciona el ejercicio de las memorias institucionales, con el objeto de levantar los monumentos documentarios de larga duración que deben prevalecer sobre el apego acontecimental de las fechas.

Mediante una producción textual en una obra sobre la influencia de México en el Cono Sur de América, y tomando en cuenta experiencias similares de iniciativas en torno al tema, es posible sostener que la conmemoración del bicentenario instala una polémica sobre la legitimidad de las propias condiciones de *producción de conmemoración*, en la historia de las naciones, como rito identitario destinado a manejar con los medios políticos y mediales de que se dispone, la memoria histórica entendida como promoción orgánica de la imagen-país. La conmemoración es la narración de la vanidad estatal expandida mediante el doble registro según el cual no existe política exterior sin una ficción interior de proporciones que la sostenga. Porque a decir verdad, la imagen-país se juega —en última instancia— en el plano interno, como una petición excepcional destinada a fijar unas representaciones imaginarias compartibles.

Ahora bien: pensar en el bicentenario mexicano desde las representaciones de las escenas artísticas del Cono Sur de América, en relación con la mexicana significa articular dicho imaginario con los propios imaginarios locales con cuyas ensoñaciones tendrá que ser negociada una representación.

La historia diplomática de México con los países del Cono Sur de América señala cómo, a partir de la percepción —de la incomprensión—, las elites dominantes del sur tienen un concepto de la Revolución mexicana y de los procesos de institucionalización de la Revolución. Al punto que se puede sostener que las relaciones han sido, más que nada, de una desconfianza cuya

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

tasa ha sido siempre mantenida en un nivel crítico limítrofe, si por ejemplo, tomamos como un hecho severamente indicativo el alineamiento de Argentina, Brasil y Chile con la política de Estados Unidos, a propósito de la invasión estadounidense de Veracruz.

Tenemos, pues, que las relaciones chileno-mexicanas se van a ordenar de acuerdo con las percepciones que las tres intervenciones mencionadas van a provocar en los periodos siguientes; en el entendido de que, por lo menos, la tercera no hace más que consolidar la mitología del Estado mexicano ya implícita y comprometida en las dos grandes narraciones pictóricas, mediante las cuales se hace dominante lo que podríamos designar la *gran invención mexicana*, que Cuauhtémoc Medina en un texto esclarecedor al respecto —*Fantasmas pasteurizados*— describe como sigue: "la conmemoración consiste en erigir el simulacro de comunidad sobre la conjura del fantasma de la violencia pasada, pues la dominación se ha construido, quizá con mayor eficacia que en ningún otro régimen al norte o al sur, sobre la distorsión de los reclamos de las víctimas para convertirlas en ideología dominante".

En el caso chileno esas víctimas están descritas y representadas en los murales que se han mencionado y que forman parte de la pintura social chilena contemporánea, realizada por artistas mexicanos que hicieron escuela en términos estrictos y fueron agentes de una intervención cuyos efectos se levantan hoy día como patrimonio de las ciudades —Chillán y Concepción— en que están emplazados.

Si la gran conquista metodológica del Estado mexicano ha sido la de instrumentar y esterilizar el rol de los derrotados, es de imaginar comparativamente lo que el bicentenario significa en nuestra formación social, sometida a la sobredeterminación eclesial de lo político, sabiendo de antemano que nuestras elites gobernantes no han sostenido la aptitud mexicana anteriormente mencionada, sino por el contrario, que han permitido a voluntad que los derrotados ni siquiera asuman conciencia de tales, en el supuesto de que las conquistas sociales no serían sino la figura encubierta de delegaciones representativas de un modelo de relación social fundado en el modelo de la caridad. Esta figura habría tenido su máxima expresión durante la dictadura chilena de 1973-1990, en el espacio de la defensa de los derechos humanos, en cuyo marco la Iglesia define ser la voz-de-los-que-no-tienen-voz, determinando un espacio simbólico perverso para la edificación de los pactos de olvido que caracterizarán la transición democrática, en un desplazamiento inmemorial destinado a despojar a la sociedad civil de su ficción de ciudadanía, adquirida en la ilusión de autonomía que significó luchar por el retorno a la democracia en un espacio

de despojo simbólico de envergadura. Es así como se confirma el valor de la ficción mexicana en torno a la construcción del bicentenario como reparación historiográfica insuficiente.

Vayan nuestros agradecimientos a Mercedes de Vega y a todo el seminario que participó en la serie de libros, de la cual es parte este volumen, por sus constantes observaciones críticas y el comentario sutil y problematizador de fuentes de diverso origen, que permitieron formular una hipótesis sobre efectos, quiebres, fricciones y viajes que forman la estructura de este compendio, y trabajar en las fronteras inestables de la historia del arte y de la historia política.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Colaboraron en la producción editorial de este volumen:

en la Secretaría de Relaciones Exteriores,

Coordinación general
Mercedes de Vega

Coordinación editorial
Víctor M. Téllez

Asistente editorial
Francisco Fenton

Corrección de estilo
Martha Prieto, Ana María Contreras

Lectura de textos
Agustín Rodríguez Vargas

en Offset Rebosán, S.A. de C.V.,

Coordinación
Enrique Sánchez Rebollar

Lectura de textos
Ana María Carbonell León

Cuidado de la edición
Sonia Zenteno Calderón

Diseño de portada
Tiempo Imaginario
Chac...

Composición tipográfica y formación
Adriana Sánchez Castillo

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950, volumen 5
de la colección *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*,
coordinada por la Dra. Mercedes de Vega,
se terminó de imprimir en el mes de junio de 2011
en los talleres de Offset Rebosán, S.A. de C.V.,
Av. Acueducto núm. 115, Col. Huipulco Tlalpan,
14370, México, D.F.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO